فوزي كريم

صحبة الآلهة

حياة موسيقية





صحبة الآلهة

حياة موسيقية



اسم المؤلف : فوزي كريم
عنوان الكتاب : صحبة الآلهة
حياة موسيقية
الناشر : المدى
الطبعة الأولى : ٢٠٠٩

Author: Fawzi Karim
Title: Gods the Companion

Al- Mada P.C.
First Edition : 2009

دار المدى للثقافة والنشر

سورية - دمشق ص.ب.: ٨٢٧٢ او٧٣٦٦ -تلفون: ٢٣٢٢٢٧٥ - ٢٣٢٢٢٧٦-فاكس: ٢٣٢٢٢٨٩

Al Mada Publishing Company F.K.A. - Damascus - Syria
P.O.Box. : 8272 or 7366 .-Tel: 2322275 - 2322276 , Fax: 2322289
www.almadahouse.com E-mail:al-madahouse@net.sy

بيروت-الحمراء-شارع ليون -بناية منصور-الطابق الأول - تلفاكس: ٧٥٢٦١٦-٧٥٢٦١٧
E-mail:al-madahouse@idm.net.lb

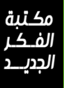
بغداد- ابو نواس- محلة ١٠٢- زقاق ١٣-بناء ١٤١
مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون
E-mail:almada112@yahoo.com

فوزي كريم

صحبة الآلهة

حياة موسيقية





إلى صديقي الراحل نجيب المانع،

ذكرى الصحبة الموسيقية الأولى والأخيرة،

دون صحبة الآلهة.

مقدمة

كتاب من هذا النوع لا يمكن أن يكتمل بين يدي. وهذه طبيعةٌ فيه. لأنه ضرب من السيرة، والانطباعات، والتأملات، لا تخرج عن تيار الموسيقى الصوتي الذي يستحم به شاعر يتعامل مع الكلمات. جملةٌ تنتظر جملةً تكتمل بها. حرارةٌ في فكرةٍ غير واثقة. تطلعٌ في اجتهاد إلى الغامض المجهول. أتأمل فيه الفراغات التي تأبى أنْ تمتلئ. أتركها لمخيلة القارئ الذي يحب الموسيقى مثلي. أما القارئ الذي يألف عالم الأدب لا الموسيقى، فله أكثر من عزاء في الإغواء الذي يتدفق من لغة غنائية، وفي التأليب المتحمس لتأمل الرابط بين الموسيقى والشعر. وفي توكيد أن الموسيقى، شأن الأدب، مصدر للمعرفة والوعي.

الكتاب ليس دراسةً في الموسيقى، بالتأكيد. المصادر الورقية التي اعتمدتها تماهت مع المصادر الصوتية، ثم تحولت إلى عناصر في ذاكرتي. أعود إلى الكتاب، أو المجلة، أو الاسطوانة بالهاجس الاحتفائي ذاته. هاجس لا يحترس من التعارضات في الرأي والموقف.

لأنه ينتفع من الرأي ونقيضه بالمقدار ذاته. يرى الذي يحتفي ببيتهوفن، والذي يضيق به أشبه بالجملة الموسيقية التي تنتظر نقيضها، لكي تكتمل.

هل أملتْ مشاعرُ الوحدة في الاهتمام الموسيقي عليّ عنوانَ الكتاب، فاقترحتُ على النفس هذه الصحبة الإلهية؟ أم أنها العزلة المطلقة التي يفرضها الإصغاء الموسيقي، حتى وسط جمهور الكونسيرت الضخم؟ أم رغبة بتجاوز السوق؟

الكتابةُ عن الموسيقى، في الثقافة الغربية، عادة ما تمتلئ بهذا الهاجس المتعالي، بهذا البحران، خارج مدار حدود المدركات الإنسانية. عادة ما تستعمل "أفعل" التفضيل في التدفق النثري: الأجمل، والأنبل، والأسمى، والأرق، والأبعد، والأعمق...الخ.

عنوان الكتاب الذي أصدره Wilfrid Mellers عن بيتهوفن كان Beethoven and the Voice of God ثم تلاه الآخر Bach and the Dance of God. المؤلف Sullivan في كتابه عن تطور بيتهوفن الروحي وضع عنوان God the Companion على فصل يتحدث عن أعماله الكورالية المتأخرة. الحضور الإلهي في بهو الكونسيرت لا يختلف كثيراً عن حضوره في بهو الكاتدرائية. شوبنهاور جعل الموسيقى إحدى تجليات الإرادة The Well المباشرة. كلُّ هذه السوابق منحتني الثقة في أن أُعلن هذه الصحبة، وأضعها على غلاف كتاب.

الكتابُ وضعته بمتعة، وأرجو أنْ يُقرأ بمتعة*.

لندن ٢٠٠٩

---

* أود أن أشكر الصديق د . حسن ناظم الذي قرأ النص ، ونبه على الهفوات في الطباعة واللغة .

تقف الموسيقى وحدها. منفصلة عن الفنون جميعاً... إنها لا تعبر عن فرحٍ محدد بعينه، عن حزنٍ، كربٍ، رعبٍ، مسرّةٍ أو راحةِ بال، بل هي الفرح، الحزن، الكرْب، الرعب، المسرة أو راحة البال ذاته، في التجريد، في طبيعة هذه المشاعر الجوهرية، دون عامل مساعد، وبالتالي دون أهداف تجعلها وسيطاً.

شوبنهاور

الحياةُ لا بد أن تكون هفوةً، دون موسيقى.

نيتشه

بغداد

١

هناك حلقات وصل مفقودة، معقدة وغامضة، بيننا في مرحلة الصبا المبكرة، وبين الفنون التي استهوتنا، أو المعارف التي أثارت فينا الميل. حلقات الوصل تلك غير واعية في معظمها. ما من أحد يستطيع أن يتذكر، تماماً، أول علاقته بالكتاب، إذا ما كان قارئاً، أو بالشعر، إذا ما كان شاعراً.

هناك استثناءٌ تفرضه فرادةُ الخبرة. فالعلاقةُ مع الكتاب، أو الفنون البصرية، والسمعية، معهودة لدى الجميع. الأطفال يبدأون معها منذ الدراسة الابتدائية. ولكن علاقة مع الموسيقى الجدية، أو الكلاسيكية، وخاصة في شريحة اجتماعية كالتي أنتمي إليها في العراق، لا يمكن أن تحتفظ بها الذاكرة دون شوائب. فهذه الموسيقى طارئة، وافدة من الغرب. لجأت الى أبهاء عوائل المدن العراقية المتنورة، مع بوادر نشأة الطبقة الوسطى.

مجلة Gramophone البريطانية، التى صدرت في ربيع عام ١٩٢٣ بعد شيوع ظاهرة الاسطوانات الموسيقية السود، تعرض لإصداراتها كما تعرض مجلات الكتب للكتب، كانت تصل، هي وإصدارات الإسطوانة الكلاسيكية، إلى بغداد في الأربعينات. وهي مجلة لا يمكن أن

يستسيغها قارئ إلا وقد تمكنت منه هواية الاستماع إلى الموسيقى الجدية. طبعاً المجلة وكل الإصدارات الثقافية العالمية انقطعت عن بلداننا، متواقتة مع نشأة جيلنا الستيني، جيل الثورة العالمية المضادة للمؤسسة الثقافية الرسمية.

نواة الطبقة المتوسطة مازالت نائية زمنياً عن لوثة المفهوم الثوري هذا، ولذا فإن تنمية حياتها الروحية، بين شريحة مثقفيها، كانت صحيّة، حتى مطلع الستينات، حيث بدأت الحياة تتشرب سحنة الانقلاب الثوري الجديدة. سحنة عبوسة بدت لها سوناتات Beethoven للبيانو، التي يتبادلها نجيب المانع، نائل سمحيري، فريد الله ومنير الله ويردي، علي الشوك، قتيبة الشيخ نوري، محمود البريكان، غربية، متعالية، ومثيرة للريبة. تلاشت اسطوانات چاقماقچي، ومحلها، الذي مازلت أذكر بقاياه في الركن الأخير من شارع الرشيد، جهة الباب الشرقي. وتلاشت مكتبة مكنزي، التي كنت أتأمل كتبها من الرصيف، ولا أجرؤ على الدخول وتقليب صفحاتها التي لا أحسن حتى تهجي حروفها. وتلاشت الأركان السحرية في حسّو أخوان، والأورزدي باك، التي تنعم بدفء باخ، هاندل، هايدن، موزارت، بيتهوڤن، Schubert، Berlioz، Schumann، Brahms، فاكنر، شوپان، چايكوڤسكي، سترافنسكي. دفء الحواف البالغة الرقة لأغلفة الاسطوانات، مثل مذاق شاي مقهى إبراهيم على اللسان، مازال يحتفظ بالملمس الناعم على أطراف أصابعي، رغم السنوات الخمس والعشرين التي برَت هذه الأطراف في لندن، بفعل تقليب آلاف الاسطوانات في محلات الموسيقى للإصدارات الجديدة، أو الإصدارات المستعملة فيما بعد.

في تلك السنوات الصحية التي سبقت ١٩٥٨، كنت في محلتي العباسية، لا أكاد أغادرها صبياً. ولا بد أن شيئاً من ذرات ذلك المناخ الصحي كانت تدخل رئتي من حيث لا أعرف. لأن التطلع إلى الموسيقى إنما ينشأ، مثله مثل الحساسية الشعرية الغامضة، من موطن في السريرة يفلت من رقابة الزمن ورقابة الوعي. لا أشك في أن ولعي الفني بدأ مع ما هو بصري. كنت أذهب كل يوم تقريباً إلى ضفة نهر دجلة المجاور لبيتنا لألتقط من سُدَّه الحجري ما يلائم رغبتي في النحت، من تلك الحجارة الطباشيرية البيضاء الهشة. أحملها إلى البيت، وأبدأ بها مع المطرقة ومفك البراغي، أو السكين. ولأن علاقة الرسم بالنحت وطيدة، فإن محاولاتي في الرسم لا تستقل في ذاكرتي، هي الأخرى، إلا بذات اللحظات داخل الضباب. وفجأة انتصر الكتاب، وأصبحت لأوراق الكتابة ما للحجر والألوان من سحر. أما متى حدث ذلك؟

ما زلت أذكر في إذاعة بغداد مقتطعاً موسيقياً يسبق برنامج "تمثيلية الأسبوع"، التي كانت تفتنني لأنها تقدم بالفصحى. أسمعه بذات النشوة وهي تدفع الكائن، في أول مراحل المراهقة، من الواقع الأرضي إلى فوق، إلى ما هو أسطوري. تلك الافتتاحية كانت تثير مشاعر خاصة لا تشبه، دون شك، المشاعر التي تثيرها بي أغنية لعبد الوهاب أو زهور حسين. المشاعر التي ألفتها عند الإصغاء لهذه الموسيقى العربية، في فصحاها وعاميتها، ذات طبيعة طربية. وأبرز مفاتنها كامن في حسّيتها. عادة ما يحوجك الطرب لها الى الجماعة. إنها غنيمة مشتركة لا تؤكل في العزلة. تماما كما صار الكتاب يُشعرني فيما بعد. حفظت تلك الافتتاحية عن ظهر قلب. وبعد سنوات طويلة عرفت أن

ذلك المقطع الصغير كان مُنتزعاً من "الرابسودي الهنگاري رقم ٢" للموسيقي الهنگاري الأصل Liszt[١].

لشد ما يستهويني الجلال الحزين. لأن الجلال لن يتركَ فرصةً للميوعة العاطفية. وعلى شاشة التلفزيون، الذي بدأ في العراق منذ ١٩٥٤، كنت انفرد وحدي مع مشاهد للباليه، يقدمها راقص عراقي صغير السن، لمْ أعد أذكر اسمه. ومشاهد مختارة من عزف فرق أوركسترالية عالمية، عادة ما تشغل الشاشة بمشاهد بصرية للمناظر الطبيعية. هذه "المناظر الموسيقية" سرعان ما جعلت من عزف الاوركسترا "موسيقى تصويرية"، الأمر الذي عرفت مقدار ضرره فيما بعد. لأن الموسيقى سمعية، بكل ما تنطوي عليه من ألوان وخطوط وحجم، وما تريد من إيصال مشاعر وأفكار. عن طريق الأصوات وحدها تصلنا الموسيقى بحاسة أن نرى ونلمس ونذوق ونشم. ولعل من أكبر التشويهات التي نمارسها بحق الموسيقى استعانتنا بالخيال البصري، أو القصصي... وهذا ما كان يحلو لبرامج التلفزيون القيام به آنذاك. اليوم لا يجرؤ التلفزيون البريطاني على ذلك. يقدم عملاً ويستعين بالكاميرا لتقريب ومتابعة الكاميرا لعازفه، عازف حنجرة أو آلة موسيقية، أو عازف اوركسترا، أو حناجر منشدين. علينا الاستعانة بـ"الخيال السمعي" إن صح مصطلح تي. أس. إليوت.

---

١ Rhapsody عن كلمة يونانية تعني إلقاء مقطع من عمل ملحمي. في الموسيقى تعني تأليفاً يعتمد حركة واحدة، وعادة ما تستلهم لحناً شعبياً. ولذلك لدينا الرابسودي الهنغاري والإسباني لليست، والرابسودي الايرلندي لـ Standford. رقم ٢، من ١٩ عملاً، بطولي المفتتح، مع مسحة جلال حزين. ثم في المنتصف سرعان ما يدخل اللحن الراقص عادة، لأن الرابسودي مستوحى من الألحان الغجرية.

هل كانت هذه الإضاءة في أيام الطفولة هي أول الخيط الذي أدخلني المتاهة الفردوسية؟ لا أعرف بالتأكيد. لأن هذه الإضاءة مواربة، غير صريحة، تشبه تلك الإضاءة التي استعادها الكبير طه حسين في مفتتح كتاب الأيام:

"لا يذكر لهذا اليوم اسماً، ولا يستطيع أن يضعه حيث وضعه الله من الشهر والسنة، بل لا يستطيع أن يذكر من هذا اليوم وقتاً بعينه، وإنما يقرّب ذلك تقريباً. وأكبر ظنه أن هذا الوقت كان يقع في ذلك اليوم من فجره أو في عشائه. يرجحُ ذلك لأنه يذكر أن وجهه تلقى في ذلك الوقت هواءً فيه شيء من البرد الخفيف الذي لم تذهب به حرارة الشمس. ويرجّح ذلك لأنه على جهله حقيقة النور والظلمة، يكاد يذكر أنه تلقّى حين خرج من البيت نوراً هادئاً خفيفاً لطيفاً كأن الظلمة تغشى بعض حواشيه. ثم يرجّح ذلك لأنه يكاد يذكر أنه حين تلقى هذا الهواء وهذا الضياء لم يؤنس من حوله حركة يقظة قوية، وإنما آنس حركةً مستيقظة من نوم أو مقبلة عليه."

لا بد أن شيئاً يشبه ذلك حدث مع موسيقى ليست، أو مع الموسيقى الجدية عامة. أذكر أن جهاز گرامافون مما يُعبّأ في اليد كان مطروحاً في البيت، مع بضعة اسطوانات من القار سوداء، للمطربين محمد عبد الوهاب، عزيز علي، بصورة خاصة. لا أذكر لمن من الأهل كانت عائديتها. ولكنها بالتأكيد لم تكن لأبي الذي لا يحسن القراءة والكتابة، ولا يستسيغ الموسيقى علانية، باستثناء مونولوجات عزيز علي اللاذعة التي ترضي لديه حاسة الشكوى. أغنية عبد الوهاب "ليه، ليه، ليه يا عين"، كانت إحداهن. في المنتصف، وبفعل وسخ متراكم، كان

المسمار المعدني لا يغادر أخدوداً بعينه، مما جعل اللحن يتكرر بصورة لا نهائية، إلى أن تدفعه أنت بإصبعك قليلاً. المقطع الموسيقي المتكرر بصورة مضحكة ما زال يستعيد دورته، ما إن أسمع أغنية عبد الوهاب تلك. مع هذا الجهاز السحري كنت أكثر أعضاء العائلة ألفة.

ترى هلْ شكلت هذه العناصر المناخَ الضبابي للعلاقة مع الموسيقى؟

٢

من تقاليدنا، حين يسلبنا الموت أحداً، أنْ نقيم مجلس عزاء في بيت الميت، أو أحد بيوت أقاربه، أو في بيت عام كالمقهى أو الجامع. ومن أكثر هذه التقاليد جاذبية، بالنسبة لي، كانت مكبرات الصوت، التي تُنصب على سطح بيت العزاء، لينتشر عبرها صوت مقرئ القرآن على الملأ.

عادة ما يُستدعى أحد المقرئين الجيدين أو، إن لم يتوفر، يُستبدل بأشرطة مسجلة لمقرئي الإذاعة المعروفين. كانت معظم تلك القراءات دينية بالمعنى الحرفي. سيادة الآية القرآنية تنفرد مع سيادة روح الميت، وتغطيان أفق المستمعين. الحنجرةُ فيها ثانوية، أو تكاد تكون. و فرادة المقرئ غير جريئة كفاية. كنت ألهو مع أصدقائي من الصبيان في لعبنا اليومي، وأصغي بأذن شبه غافلة. الصوتُ الذي يتردد صداه الجميل في الآفاق ممتع، ولكن هذه المتعة تتوزع في خلايا مشاغل اللعب. ما من شيء يعزز وحدتك. صوت للجماعة لا للفرد.

في يوم مُشرف على المغيب، في محلتنا الصغيرة الوادعة، كان بيت من بيوت العزاء هذه وضع شريطاً لقراءات جديدة. أحسب أنني كنت سمعتها ذات يوم من أيام إذاعة بغداد. سمعتها بعمق ربما، احتوته

العادةُ ومشاغلُ اللعب، فطويتُ تأثيره في الأعماق. حتى جاءت فرصة إثارته من جديد.

كان حدثَ، عند موت الملكة عالية عام ١٩٥٤، أم الملك فيصل الثاني، أن استدعي قارئان من قراء مصر المعروفين: أبو العينين الشعيشع، وعبد الفتاح الشعشاعي. وشاعت قراءاتهما من إذاعة بغداد، بعد نقلها حية من إحدى الجوامع الكبرى، فشغلت الناس جميعاً. صوتهم في ساعة المغيب تلك أصبح أقرب إلي من أصدقاء اللعب. طمّعني في لحظة تألقه بالانفراد به، تماماً كما طمعني رابسودي ليست من قبل. طمعني بالعزلة مع النفس، بالمشي بعيداً على رصيف الجادة العريضة التي تفصل محلتنا "العباسية" عن مبنى البرلمان. من جانب الشارع اليمين كانت قامات النخل تفصلني كفاية عن بيوت محلتي، وتحجب عني الرؤية، ولا تسمح إلا لذلك الصوت. كان الصوتُ البشري يفتح أسراره لي على انفراد، كدرس في حلقة متصوفة. وتبعث بي هذه المعرفة تنهداً لا يشبه تنهدات الأحزان والغبطة المألوفة. بل هو تنهد جديد تماماً. أحسست ببعض ملامحه في افتتاحية برنامج "تمثيلية الأسبوع". والآن هي أكثر نضجاً.

الصوت المتفوق في التأثير كان صوت أبو العينين الشعيشع. على أن قراءة الشعشاعي لم تكن أقل تأثيراً بمقدار. وما زلت أحتفظ بشريطي القراءتين معي حتى اليوم.

... يقول الشيخ أبوالعينين شعيشع : "ثم جاءتني دعوة عاجلة من السفير العراقي بالقاهرة لإحياء مأتم الملكة عالية، ملكة العراق، بناء على رغبة من القصر الملكي الذي أرسل إلى السفارة بطلب القارئ

الشيخ أبوالعينين شعيشع والقارئ الشيخ مصطفى إسماعيل فوافقت وبحثت عن الشيخ مصطفى كثيراً فلم أجده. والوقت لا يسمح بالتأخير فاتصلت بالسفير العراقي وأخبرته بصعوبة الحصول على الشيخ مصطفى اليوم، فقال السفير إختر قارئاً من القراء الكبار معك، فاخترت المرحوم الشيخ عبدالفتاح الشعشاعي وعلى الرغم من أن العلاقة كانت مقطوعة بيننا وبينهم لكن السيد فؤاد سراج الدين وزير الداخلية آنذاك سهل لنا الإجراءات وأنهينا إجراءات السفر بسرعة ووصلنا مطار بغداد وإذا بمفاجأة لم نتوقعها .. إستقبال رسمي لنا بالمطار كاستقبال المعزين من الملوك والرؤساء ولكن المفاجأة أصبحت مفاجأتين قالوا: وين الشيخ مصطفى؟ وين الشيخ مصطفى؟ فقلت لهم: إنه غير موجود بالقاهرة ولم نعرف مكانه. والوقت كان ضيقاً فأحضرت معي فضيلة الشيخ عبدالفتاح الشعشاعي وهو أستاذنا ومن مشاهير قراء مصر وشيخ القراء وفوجئت بأن وجه الشيخ عبدالفتاح تغير تماماً وظهرت عليه علامات الغضب؛ لأنه كان يعتز بنفسه جداً وقال: لو كنت قلت لي ونحن بالقاهرة إنني لست مطلوبا بالاسم من القصر ما كنت وافقت أبداً ولكنني الآن سأعود إلى القاهرة. كل هذا في مطار بغداد .

وأصر الشيخ عبدالفتاح على العودة إلى مصر وبمساعدة المسؤولين العراقيين، إستطعنا أن نثني الشيخ الشعشاعي عن قراره الصعب وخرجنا من المطار وسط جمهور محتشد لاستقبالنا لا حصر له، ونزلنا بأكبر فنادق بغداد واسترحنا بعض الوقت وتوجهنا بعد ذلك إلى القصر الملكي حيث العزاء. وكانت الليلة الأولى على مستوى الملوك والرؤساء والأمراء والثانية على مستوى كبار رجال الدولة والضيوف والثالثة على

المستوى الشعبي، ووفقنا في الليلة الأولى ولكن أثر الموقف مازال عالقاً بكيان الشيخ الشعشاعي، فلما رجعنا إلى مقر الإقامة بالفندق قال لي الشيخ عبدالفتاح: أنا انتظرت الليلة علشان خاطرك، وباكراً سأتجه إلى القاهرة فحاولت أن أقنعه ولكنه كان مصراً إصراراً لم أره على أحد من قبل، فقلت له نم يا شيخنا وفي الصباح تسافر أو كما تحب. وقضيت الليل في التفكير كيف أثني الشيخ الشعشاعي عن قراره. وجاءتني فكرة وذهبت إليه في الجناح المقيم به بالفندق وقلت له: هل يرضيك أن يقال عنك إنك ذهبت إلى العراق لإحياء مأتم الملكة، ورجعت لأنك لم توفق في القراءة وإنك لم تعجب العراقيين؟ فسكت لحظات ونظر إلي وربت على كتفي بحنان الأبوة وسماحة أهل القرآن وقال لي: يا "أبوالعينين" كيف يصدر هذا التفكير منك رغم حداثة سنك وأنا أكبرك سناً ولم أفكر مثل تفكيرك؟!! ووافق على البقاء لاستكمال العزاء ومدة الدعوة التي كان مقرراً لها سبعة أيام وقرأ في المساء قراءة وكأنه في الجنة وتجلى عليه ربنا وكان موفقاً توفيقاً لا حدود له. وعاد إلى الفندق في حالة نفسية ممتازة وفي نهاية الأسبوع حصلنا على وسام الرافدين وبعض الهدايا التذكارية وودعنا المسؤولون بالبلاط الملكي العراقي كما استقبلونا رسميا وعدنا بسلامة الله إلى مصرنا الغالية."[٢]

ما زلت أكتشف، في كل مرة أصغي فيها لشريط الشعيشع، لوناً خفياً من ألوان طبقته الصوتية. هذه الطبقة التي لا شأن لها بطبقات

---

٢ موقع قراء القرآن الكريم .

http://www.islamophile.org/spip/IMG/sha3sha3i.pdf

٥ كانون الثاني ٢٠٠٩

الصوت الغنائي الذكورية، التي ألفتها في الموسيقى الكلاسيكية العالمية. إنها تنتسب لعالم آخر لا يقل غنى، تبدو فيه توليفاً من التينور الصداح، مع شيء من طبقة الباريتون الوسطى. ولكنها بالتأكيد ليست واحدة منهما. والشعيشع مذهل في قدرته على اختبار كل إمكانياتها اللونية، وتدرجاتها السُلّمية. ومذهل على توليد اللحن والتنويع فيه.

الشعشاعي، رغم أن طبقته الصوتية أقرب إلى أن تكون صداحة، إلا أنها ذات أفق واسع يوحي بالهيمنة. شيء ينهلّ عليك من علٍ، ويطبق. شيء يهبط باتساع، مقارنة بحنجرة الشعيشع، التي تتفجر عليك كينبوع. في قراءة الشعشاعي لآية: "ق. والقرآن المجيد" شيء غير أرضي بالتأكيد. شيء نذيري يزلزل عليك يقينك. في حين يرق بغنائية فائقة للعادة في آية: "ألم نجعل له عينين، ولساناً وشفتين، وهديناه النجدين فلا اقتحم العقبة". إلا أنه في الآية التي تليها: "وما أدراك ما العقبة"، تنبعث ثانية درجة النذير اللونية في طبقته.

ألا يستدعي هذا ضرباً من العزلة للتأمل؟ وهل هذه العزلة مأخوذة بدافع التسلية؟ أليست العاطفة التي ألمّتْ بالصبي، في أول سنوات مراهقته المرهفة الحساسية، غريبة الطابع. لا تصح نسبتها بيسر إلى عواطف الحب، والكراهية، والفرح، والحزن؟ وهل ثمة من عاطفة إنسانية لا تنتسب لهذه العواطف التي ألفناها في الإنسان، وهو داخل معترك حياته مع الآخر. والحياة جملةً؟ عاطفة يولدها معتركٌ آخر يحدث مع ما هو كوني بعيد التجريد؟ هل العاطفة التي تفيض بك عند رؤية النجوم، وكتل المجرات في الليل، هي من النوع الذي تنتسب إليه العواطف الأخرى، المسرة والمفرحة؟

أحسب أن أسئلة كهذه كانت لا تغادر كياني، وأنا أسمع ألحان ليست، الشعيشع، والشعشاعي. الألحان التي كانت تصدر عن اسطوانة الگرامافون بأصوات عزيز علي، زهور حسين، محمد عبد الوهاب ..تبدو لي بالمقارنة أرضية تماماً.

٣

القدرةُ على حفظ الخيط اللحني، أو ضبط إيقاعه، موهبة طبيعية. وقد يُحسنها الإنسان بحكم الدربة أيضاً. السليقة أقدر على بيان روح الفنان في الإنسان، في مرحلته المبكرة. ولكن، هل تسبق هذه السليقةَ العقليةَ أو الروحية موهبةٌ أخرى أكثر فيزيائية؟ يبدو لي أن الإنسان الذي يملك حنجرةً حسنة في الأداء أقدرُ من غيره على حفظ الخيط اللحني، وضبط إيقاعه. كنت شخصياً سريع الحفظ لألحان أية أغنية عربية، أو قطعة موسيقية، تعبر سمعي. شاهدي على ذلك مجموعة المنلوجات التي قدمها عزيز علي في الخمسينات، والتي كنت قد سمعتها أول مرة من إذاعة بغداد، ثم من جهاز الگرامافون السحري. ما زلت حتى اليوم أستعيد اللحن طرياً كما كان، كما أستعيد عشرات الألحان المتراكمة من الأعمال التي سمعتها من الموسيقى الكلاسيكية، أوركسترالية كانت، أو من الحنجرة البشرية.

أحسب أن العلاقةَ التي تحققها الحنجرة الجميلة، أو القادرة على الأداء الحسن، بموهبة حفظ اللحن عادة ما تسهم بتوجه الإنسان الموسيقي. ولكن ما شأن هذا بالموسيقى الجدية؟

"الطرق التي أعطينا الموسيقى فيها حقَّ قدرها مختلفةٌ. بعضنا توصل إليها عبر نشأته داخل عائلة تُعنى بالموسيقى، حيث رفوف مكتبة

الاسطوانات، أو الإصغاء للراديو وبرامج التلفزيون. البعض الآخر توصل لها عبر الدراسة المنظمة في معاهدها المختصة، وتحت رعاية هادفة ومنهجية من قبل المعلمين والأبوين. وهناك فريق ثالث جاءها عبر طريق وعر. دون دليل أو معين، غير هدف يتراءى له نصف رؤية، مثل قمة جبل مضاءة بالكاد من نور بعيد. هذا الفريق الذي يستشعر طريقه، دون دليل غير دليل الغريزة، عادةً ما يحقق قدرة على الإصغاء رائعة، لا لشيء إلا لتلك الطريق الوعرة.

لقد أطلقت على كتابي هذا اسم "الطريق الذهبية" لأننا، بغض النظر أيُّ الطرق سلكنا، انتهينا جميعاً إلى الهدف المقصود. وهو هدف تقدير الموسيقى الجدية حق قدرها. ولن أسميها "كلاسيكية" لأن أغلب الموسيقى التي تكتب في عصرنا هي موسيقى جدية، وهي وحدها الموسيقى التي تستحق صفة "كلاسيكية".[٢]

لقد استعنت بهارفي في استخدام المصطلح "جدي"، لكي أخرج من إطار الموسيقى الكلاسيكية الغربية إلى أفق الموسيقى حيث تكون. واستعنت به لأنه ينتسب إلى الطريق الثالثة التي أنتسب اليها. فاعتبار افتتاحية "تمثيلية الأسبوع"، وقراءات الشعيشع والشعشاعي، منارات هداية غامضة، اعتبار لا يكفي، مقارنة مع رجل أمريكي نشأ في حضارة تعتبر الموسيقى الجدية إحدى أعمدتها الأساس. فلا بد أن تكون طريقي إلى بيتهوفن والـ"راگ" Raga الهندي أكثر وعورة!

في مرحلة التحول الزمنية من مطلع الستينيات كنت مولعاً بالشاعر

---

٢ Harvey Blanks: The Golden Road ,1968, London. P.1

بدر شاكر السياب. صوته الشعري جاء منسجماً، بل متطابقاً مع كياني الروحي والعاطفي. كنت أشعر أن كل قصيدة للسياب أقع عليها إنما هي أغنية جاهزة الألحان. ما من قصيدة إلا وأديت لحنها على هواي، ملاحقاً، دون وعي مني أو بوعي خفيّ عليّ، موسيقى السياب الشعرية. صرت مع الأيام أكتشف الفاصلَ بين "الإيقاع" الموسيقي الذي ترعاه الأوزان، وبين "اللحن" الموسيقي الأكثر خفاءً، والذي ترعاه الدرجات الصوتية داخل النص: درجات الانفعال، والمشاعر المضطربة الغامضة. ولكني في الحالتين كنت أفتقد "الهارموني" الموسيقي، أو الأصوات العديدة المتداخلة بألحانها المتعارضة المختلفة. ولكن هذه العناصر التي يفتقد إليها الشعر هي التي تجعل من الموسيقى الجدية موسيقى جدية. صحيح أنني اكتشفت بعد سنوات من الإصغاء والدرس أن الشعرَ والرسمَ حاولا مجاراة الموسيقى في عناصرها الثلاثة هذه، ولقد وفيت ذلك حقه في كتاب الفضائل الموسيقية، إلا أنني لم أطمئن إلى ذلك تماماً، وسعيت إلى طريق أكثر خفاءً من المحاكاة الظاهرة، توصل الشعر بالموسيقى، كما تتواصل موسيقى الجسد الإنساني مع موسيقى الكواكب، التي يؤمن بهما الفيثاغوريون والمتصوفة.

لقد جئت الموسيقى شاعراً. لم أهدف إليها مستعيناً بالشعر، بل جاءت طيِّعة مع الشعر. وإذا كنت مع الشعر منتجاً، فمع الموسيقى بقيت مستمعاً، ومتفحصاً عبر التأمل والدرس. ولكني في كلا الإصغاء والدرس تعلمت كيف أتعامل مع الموسيقى الجدية كمصدر خطير للمعرفة والوعي. بل لعلها أكثر مصادر معرفتي ووعيي خطورة. ويعود الفضل في دورها هذا إلى أنني اكتفيت بدور المحصل المستمع، لا المنتج المبدع.

الناقد الموسيقي البارع Neville Cardus يكتب في سيرته الذاتية عن خبرة طويلة وعميقة:

منذ اللحظة التي توقفت فيها عن طموحي في أن أكون موسيقياً محترفاً، صرت حراً في العناية بفن الإصغاء. المحترف البارع لا يأمل كل حين أن ينصرف إلى الإصغاء الموسيقي الخالص - كشيء جمالي في ذاته. العازف فيه، أو المؤدي، قائد اوركسترا كان، عازف ?ايولين، بيانو، أو مغنياً، سوف يتدخل في عملية تلقيه وإصغائه. عازف الڤايولين سيصغي لعزف الآلة بذات المقدار الذي يصغي فيه لكونشيرتو الڤايولين لـBrahms، وعازف البيانو سيصغي لـ Horowitz (عازف روسي شهير) أكثر من إصغائه لـ Chopin، وعازف الاوركسترا، إذا ما كان عازف الأوركسترا يصغي للموسيقى أصلاً، سيصرف انتباهه إلى الآلة التي يعزفها وحدها. كل واحد منا يعرف كم هو أمر غير مُجدٍ أن تنتظر التقييم الجمالي من عازف على آلة أو على حنجرة. المؤلف الموسيقي، طبعاً، حالةٌ أكثر سوءاً، لأنه طالما عاش تحت سطوة شيطانه الخاص، ولا يملك مصاحبة شيطان موسيقي آخر، مختلف، وغريب عن عالمه. إنني أصغي لموسيقاي دون الحاجة لشحذ وسَن فأس تقنية واحدة... إنني أعرف عازفي پيانو، على سبيل المثال، ممن يظنون أنهم لا يحبون برامز، ولكن التحليل والتفحص الدقيق يجبرهم على الاعتراف بأن موسيقى برامز لا تستجيب بيسر لأطراف أصابعهم.

الإصغاء الصافي للموسيقى يتطلب تمريناً خاصاً من استعداد شخصي خاص...".[4]

---

4 Neville Cardus: Autobiography, 1947, London, p.57

ولكن شاغل المصطلح "الموسيقى الجدية" يحتاج إلى إضافة إيضاحية بالتأكيد. فأنا أذكر أني تعرضت بسبب هذا المصطلح، وأنا في محاضرة بشأن الموسيقى، إلى تهمة التعالي أو ما يشابهها، في استخدام هذه الصيغة. وبالرغم من أني كنت مقنعاً حينها في تقبل مصطلح الموسيقى الجدية، كما تقبلنا مصطلح الرواية الجدية مقارنة بالرواية الترفيهية، أو رواية قضاء الوقت. إلا أن مسعاي في كتابي هذا يحتاج إلى إضاءات لا تعكر مزاج القارئ بما قد يتوهمه مكابرة مثقف. كما توهمها مستمع محاضرتي القديمة.

حتى في حكايات جداتنا يكمن مغزى أكثر جدية من المغزى الذي يتبينه العامة من الناس. المستمع المهموم بالأفكار والمشاعر البعيدة يلتقط شيئاً من هذا المغزى الخفي بيسر أكثر. عقله الذي تدرب طويلاً على الأفكار والمشاعر الأكثر تعقيداً وعمقاً، صار يتطلب تعاملاً خاصاً مع هذه الحكاية، وهذا المشهد الطبيعي. ومن ثم صار ينجز لنفسه محاكاة لكليهما. بل صار يتجاوز المحاكاة إلى الخلق، من أجل إرضاء ذائقته. بهذا المعنى تولدت الموسيقى الجدية بين الفنون. وبهذا المعنى أستخدم المصطلح في حديثي هذا. إن فرقاً بالتأكيد بين سعيي لقراءة كتاب المستطرف، وسعيي لقراءة رسالة الغفران أو الإمتاع والمؤانسة. الأمر لا يتعرض لمفهوم الفن، أو معيار الجودة، أو الجمال.

في الوقت الذي كنت أنشغل بفصول هذا الكتاب عبر عليَّ، من بين الكتب، كتاب جديد بعنوان: (What Good Are the Arts?) صدر عن دار "فيبر أند فيبر". المؤلف John Carey الذي احترف اختصاصات حية، ثم انتهى أستاذاً في حقل الأدب. ومن خبرة الذائقة العملية انتهى إلى رأي

يبدو، داخل تيار الآراء النقدية بشأن الفن، استثنائياً، إن لم يكن غريباً. ولقد أثار من ردود الأفعال المتوافقة المؤيدة والمخالفة المحتجة القدر الكثير.

يتساءل المؤلف: أيُّ نفعٍ يُرجى من الفنّ؟ ويرى أن هذا السؤال يشغل نقاداً كثيرين اليوم، ومنذ عرف الإنسان الفن والفكر النقدي معاً. إلا أن الإجابات تكاد تكون متماثلة. وهي تتفق بصورة من الصور على إعلاء شأن الفن باعتباره ينطوي على أسرار خفية على الإنسان الاعتيادي، وبالتالي يقتضي الأمر، وبالدرجة الأولى، إعلاء شأن مبدع الفن باعتباره من نخبة تتصف بخصائص ترتبط، بصورة ما، بقوى تفوق قوى الإنسان الاعتيادي. هذه النظرة تتلون من تيار نقدي لآخر، ومن فنان لفنان. ولكنها تتوافق فيما بينها باتجاه هدف واحد هو رفع الفن إلى مستوى عادة ما يكون أرفع من الإنسان ذاته.

يزعم الفن أنه ييسر لنا الاتصال بقوى خافية عن قدرات الإنسان. وإنه بهذا المعنى متفوق على الطبيعة الإنسانية، التي تمثلها النسبة العظمى من البشر. المؤلف يرى شبهاً بين هذا الادعاء والدعاوى الكامنة وراء موجات التطرف الديني، التي ترى في أهدافها السامية ما لا يراه عامة الناس، وكذلك في دعاوى أيديولوجيات كالتي جاءت بها النازية وهتلر، الذي يرى لدى العبقرية الفنية وحدها الحق في أن لا تُعنى بالكائنات الإنسانية باعتبارها أدنى قدرة عقلية وروحية. هذه الدعوى تكاد تكون واحدة لدى موجات الفن، التي تعتبر أفرادها أرستقراطيين، من الخاصة، ولا شأن لهم بمصائر البشر.

المؤلف يرى أن ظاهرة تقديس الفن والفنان بدأت من منتصف القرن

الثامن عشر، منذ صيغ مصطلح "علم الجمال"، ومنذ شرع الفيلسوف الألماني Kant في اعتبار الفن الجيد هو الذي يجد مدخلاً إلى عالم الجمال والحقيقة، الواقع وراء قدرات الإدراك الحسي. عزز فكرة "كانت" هذه كل من الفيلسوف Hegel و Schopenhauer، وطالبوا جميعاً بجمهور استثنائي في قدراته لاستيعاب الفن أيضاً.

هذه النظرة المتعالية هيمنت على كل المرحلة الرومانتيكية والحديثة. وطالت حتى علم النفس، الذي يرى أحياناً "بأن أحدنا، لكي يكون فناناً، يتطلب من دورة دمه أن تتحرك باتجاه معاكس لحركة الدورة الدموية المعتادة." ويخلص المؤلف إلى معتقده بأن "العمل الفني هو كل شيء يستطيع الإنسان أن يتعامل معه كعمل فني. حتى لو كان هذا الاعتبار يخصه وحده."

أما بشأن علاقة الفن بالأخلاق، وأن الفن يعمق لدى الإنسان محبة الغير فأمر يرى المؤلف أنه فقد مصداقيته في سنوات الحرب الثانية، على يد زعماء النازية التي كانت تبيد البشر بأفران الغار، مع مواصلة عشقها للموسيقى الكلاسيكية.

إن تأثير الفن وخلقه الحساسية العالية التهذيب لا يراه المؤلف إلا قاعدة مقلوبة. لأنه يرى أن قراء الشعر، مثلاً، الذين تميزوا بهذا التهذيب والحساسية لم يكسبوا الخصيصة من القراءة، بل أن هذه الخصيصة التي لديهم هي التي قادتهم لقراءة الشعر، بالدرجة الأولى.

في القسم الثاني من الكتاب ينصرف المؤلف إلى فن الأدب، ويفصل بينه وبين بقية الفنون، إذ يعتبره أرفع هذه الفنون، بسبب قدرته وحده على النقد الذاتي، وعلى التوجه العقلاني والأخلاقي. إن التوجه

ضد مظاهر التيه والإحساس بالعظمة والميل إلى التنميق شائع في النقد الأدبي، منذ وجد الأدب. ولقد اتضح هذا أكثر في العصر الحديث.

رأيُ كاري لا يتعارض مع معتقدي بأن الإنسان أوسع أفقاً من الفن، بل أوسع أفقاً من كل نتاجات نشاطه الروحي والعقلي. وبالرغم من أن إصغاء الإنسان من عامة الناس الى أغنيات يوسف عمر لا بد من أن يعتمد معايير جمالية خافية عليّ، تماماً كما أجد أنا معايير في رباعيات بيتهوفن خافية عليه، إلا أن كاري لا يمكن أن يقنعني بانعدام الفارق، من حيث العمق والتركيب، بين المعيارين. ولعلي أتبين ذلك من نتيجة إصغائي أنا الآخر إلى يوسف عمر، مقارنة بإصغائه. ويمكن أن ينطبق الأمر على قراءتينا لحكايات "ألف ليلة وليلة". ولعلي أتفق معه تماماً بشأن استثنائية الأدب في عمق علاقته مع الموقف الأخلاقي.

٤

لا بد أني سمعت Bach يوماً ما من أيام الصبا تلك. لا بد أني قرأت عن باخ في مكان ما بين صفحات الكتب التي كنت أقرأ. حدث ذلك بفعل الصدفة، أو بفعل قراءة متأنية لم تعد تحتل مكاناً في الذاكرة! لا أشك في ذلك. ولكن باخ بالتأكيد لم يكن عابراً في ذلك السماع، أو تلك القراءة. كان قد وجد مستقراً ومأوى داخل كياني المحاصر، المتعثر في البحث عن أي دالة لطريق. لأني ما زلت أستشعر تفاصيل استقبالي لباخ حتى اليوم. شيء أشبه ما يكون بأقبية لامتناهية، نصف مضاءة. تبين فيها حجارتها خشنة كثياب راهب، وبدرجة غامقة لا تنتسب للون بعينه.

هل ترى سمعتُ حينها موسيقى Organ، أو قرأت عنها؟ لأن المشاعر التي استقرت داخلي كانت تشي بما يتسم بالجلال والرفعة. يتعالى عن المشاعر الإنسانية، التي ألفتها صغيراً، عندي أو عند الناس. ضربٌ من التعبير عما هو غير عاطفي، بالمعنى الذي تتشكل العواطف فيه كردود أفعال. وبالرغم من أن التجربة الغامضة تلك كانت ذات مسحة دينية، إلا أن باخ كان لا ينتسب، بالنسبة لي حينها، لا للمسيحية ولا لأية ديانة تاريخية. كان ينتسب لديانة لاتاريخية، كالتي كنت أنتسب إليها، أو التي أشعر أني أنتسب إليها اليوم.

لا أستطيع أن أتخيل شاعراً مقرباً لا تنطوي تجربته الشعرية على بعد ديني. ديني لا عقائدي! في الشعر يتعارض الدين مع كل عقيدة. شكوكية أبي العلاء، بهذا المعنى، أعمق دينية من ابتهالات ابن الفارض، أو زهديات أبي العتاهية. تحديات أبي نؤاس الروحية والأخلاقية أعمق دينية من حماسات الشريف الرضي العقائدية. الشاعر الحقيقي هو الذي يجعل الشعر مسعى لهدم السور بينه وبين الله؛ بينه وبين المطلق. السياب عبر عن ذلك بصورة مدهشة:

حين عرّيت جرحي وضمّدت جرحاً سواه

حطّمَ السور بيني وبين الإله.

أعاد بمنحاه السحري البسيط الإنسان إلى محوريته المستلبة. وجعل ابنَ الأرض الزائل، خالداً في إبداعه. الموسيقى، أو لأقل موسيقى باخ، منحتني فُرجةَ ضوء، صارت تتسع مع الأيام، أرى فيها، أو أحاول أن أرى، مسعى الشاعر الحقيقي الفالت من أسار ردود الأفعال الزمنية سريعة الزوال.

أتحدث عن باخ أيام الشباب الأول كما قلت، لا باخ الذي أصحبه في سنوات النضج. لا شك أنه كان، تلك الأيام، من مخلوقاتي الخاصة. أسبغ عليه ما أسبغ على أي مبدع مؤثر من ألوان استجابتي العاطفية، ومخيلتي. ولكن المدهش أن ما رأيته فيه، ومنه، تلك الأيام لم يتلاش اليوم. فقط، لم يعد أقبية لا متناهية، نصف مضاءة لا غير، تَبينُ فيها حجارتها خشنة كثياب راهب! ما زال كذلك، مع ملامح أخرى لا تقل قيمة. موسيقاه التي كانت تصدر عن أورگن، صارت تصدر مع الأيام عن آلات موسيقية، وحناجر بشرية عديدة. صارت، بعد أن تعرفت عليها عن قرب، ومن داخل، موسيقى راقصة. ولكنه "رقص آلهة"، لا بشر.

سمعت أعمالاً لعدد من الموسيقيين، في اسطوانات حصلت عليها بطرق نسيتها اليوم تماماً، كونشيرتو الڤايولين الراقص للأرمني الروسي خاشتوريان، كونشيرتو البيانو الأول للروسي چايكوفسكي، السيمفونية الخامسة والرباعية مصنف ١٣١ لبيتهوڤن. ولا شي من موسيقى الآلات المنفردة، أو الأصوات البشرية. كانت الأوركسترا الضخمة هي الأكثر إدهاشاً، لا بفعل اختيار تم عن دراية، بل بفعل ما أملته هذه الأعمال التي وقعت بين يدي بفعل الصدفة.

الإصغاء لهذه الأعمال لم يجعلني أكثر دراية، بل أحاط أفق عطشي الموسيقي المُفرغ من المادة بدوامات هواء منعشة. جعلني مطمئناً، وعلى مقربة. لكن هذا العطش سرعان ما كنت أروّيه بالقراءة والكتابة الأدبيتين. ما من اسطوانات، أو كتب، أو أجواء موسيقية! كنت آخذ قصيدة السياب في مرحلة الصبا، وأدونيس في مرحلة أول الشباب، وأولد لهما ألحاناً تخرج من تيارات المشاعر الداخلية للنص. كان هذا سلواني الوحيد طيلة سنوات. وبالرغم من أن هذا السلوان كان يتم بحضور أصدقائي المقربين، إلا أنه كان وليد عزلة داخلية خالصة، لا عن الآخرين فحسب، بل عن الموسيقى العراقية والعربية الطربية، غير الجدية أيضاً.

منذ ذلك الوقت لم تفارق الموسيقى الجدية كتابتي الشعرية. كل قصيدة كتبتها هي وليدة لحن داخلي. أغنية تؤديها حنجرةٌ مأخوذة بالمشاعر والأفكار الملتبسة الغامضة. ما من شيء، بفعل ذلك، يخرج من الرأس. وإذا خرج منه فهو ارتقاء من القلب اليه. كنت أشعر دائماً، بأن الشاعر فيَّ ينطوي على موسيقي لم يحقق أداءه بصورة مباشرة. ولكنه كلي الحضور.

٥

يتنازع الشعراء دائماً حول فكرة أن التقنية مفتاح القدرة على الأداء الشعري، أو أنها عبء على هذا الأداء. طرفان متنازعان بشأن التقنية لم أجد أحداً منهما يفضي إلى طريق سوية. الأول تسرقه البراعة من الشعر، والثاني تسرقه الحرية من الشعر. وكلاهما ينتهيان في ساحة المباريات العضلية. الأول مع عناصر التقنية، والثاني مع ما يعوض عن فقدانها. الموسيقى علمتني، بكل ما تتسم تعاليمها من بساطة، أن التقنية هي خبرة روحية. الصراع مع ضوابط التقنية يشبه صراع الأفكار وصراع المشاعر الداخلية. النقيصة المريعة في المعترك الشعري السابق أنه معترك خارجي، يتم بين الشاعر والآخر، مهما كانت هوية هذا الآخر. الموسيقى علمتني أن الشعر، مثلها، لا يتولد إلا من الصراع مع عناصر الداخل الإنساني، لا مع الآخر. السياب عادة ما يوهم قراءه بأن صراعه، في قصيدته "أنشودة المطر"، محتدم مع القوى المستغلة. لأن الثقافة الشعرية المحيطة والسائدة لم تكن تسمح بالصراع الداخلي، ولم تكن تمنح شرعية للقصيدة التي تتولد من هذا الصراع. البريكان وعى ذلك بنفاذ بصيرة ففضل الانسحاب عن الثقافة الشعرية السائدة إلى بهو عزلته الخاص. السياب لم يع ذلك بنفاذ بصيرة فلم يقدر على

الانسحاب، بل تورط بالمعترك الفاسد حتى سقط ضحيته على عجل. إلاّ أن المدهش فيه أن صراعه الداخلي بقي محصناً بقوى شعرية فياضة غير إرادية. كان يواجه، أسوة بالبقية، عدواً خارجياً للصراع معه، ولكنه لم يترك لهذا الطرف العدو أي حضور خارجي. لقد تلاشى في داخله كعنصر روحي ينتسب لكيانه الموزع المنقسم، (" كالبحر سرَّح اليدين فوقَه المساء/ دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف،/ والموت، والميلاد، والظلام، والضياء..") الباحث عن أي فرجة لضوء اليقين. إنه يوهم، خوف أن يُلام، بأن دموعه ما هي إلا قطرات مطر. مع أن القصيدة بجملتها أعلنت، بصورة لا مواربة فيها، بأن كل هذا المطر الذي يسحّ ويسح.ليس إلا دموعا. ألا تكفي صرخته: "أتعلمين أيّ حزن يبعث المطر؟/ وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟/ وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع؟"... في الوقت الذي لمْ يسمح الصراع مع الخارج بأي فرصة لاعتبار المطر دموعاً سماوية، أو مثار حزن!

الموسيقى الجدية في شعر السياب غريزية، ككل شيء فيه. أنت تغنيها لا كما يغني محمد عبد الوهاب قصيدة لشوقي، أو فيروز لسعيد عقل، أو أدونيس، لو حدث ذلك. مع هؤلاء، يتم اللحن بفعل تعامل فني خالص، يكاد ينفصل عن حياة النص الشعري الداخلية. الفضل يعود لمخيلة الموسيقي الفنية وحدها. مع شعر السياب لا بد أن يكون اللحن المتولد شخصياً تماماً. بناء لحن منفصل وبمعزل عن النص الشعري يبدو مستحيلاً، والاكتفاء بمتابعة الإيقاع الخارجي يتلف اللحن، لأن غنى العواطف وتنوعها وتعارضها يحتاج إلى ما يسمى في الأغنية الجدية بـ through - composed، وهي التي تعتمد لحنا يتطور حراً وفق تطور القصيدة الداخلي. على عكس اللحن الذي يعتمد لازمة تتكرر مع كل

مقطع شعري. الموسيقى العربية تكاد تفتقد إلى ما أسميه دافعاً شخصياً، يخرج من ظرف روحي خاص. الفنان العربي اعتاد أن يقبل على النص الشعري وفي جعبته حفنة قوالب لحنية جاهزة، يختار واحدة ملائمة، ويترك البقية للتكرار والإعادة. على أننا نقع في أخبار كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني على ما يؤكد أن الموسيقي العربي كان يتعامل مع مسألة استقلالية اللحن الموسيقي عن النص الشعري بروح لا تبعية فيها، وبصورة أكثر تعقيداً. (راجع ملحق "الموقف الموسيقي" في كتابي "الفضائل الموسيقية"، دار المدى، ٢٠٠٢). في موسيقى التسلية الطربية يبدو منحى لحن اللازمة الجاهز سليماً ومطلوباً. لأن المستمع لا يطمع من العمل الموسيقي أن يُفرده مع داخله من أجل الكشف عن مزيد من الخفايا في عمق العزلة، بل على العكس، يستعين به كوسيط لخلق حالة توازن وانسجام مع الآخر، أو المحيط. الأغنية الطربية تلاشي العزلة، في حين تعمّقها الأغنية الجدية. مجتمعنا العربي، المسلم، لم تنضج فرديته بعد. ولكن نضجت وحدة العائلة فيه. ومن وحدة العائلة اتضحت وحدة المجتمع كعائلة كبرى. الموسيقى الطربية تلائم حياة الجماعة هذه، حيث يظل الكائن جزءاً يكتمل بالجزء الذي يليه. والاستجابة الفردية للموسيقى لن تتشبع بالسحرية إلا باتصالها مع استجابة الآخر، والاستجابة الجماعية المصوتة. وهذه الحاجة للاكتمال بالآخر تلغي الحاجة للاكتمال بالذات، والإبحار الداخلي. ومن ثم الحاجة إلى موسيقى تتطلب عزلة. الإنسان الغربي على الطرف النقيض. فهو داخل بهو الموسيقى الضخم يستقل كرسياً غاية في القطيعة مع الكرسي المجاور. وشعائر الصمت ليست إلا تذكيراً ملحاً ومتماساً مع البشرة لضرورة العزلة، التي تتطلبها الموسيقى.

٦

ما زلت أحتفظ بمذاق لحن حفظته من مشهد طقسي، ديني، مألوف تماماً في بيوت الشيعة وقت عاشوراء. من شباك في غرفة الجلوس كنت أتطلع إلى حلقة النسوة السوداء داخل الطارمة المغلقة بالزجاج. حلقة سوداء، لأن النسوة اجتمعن لعزاء حسيني، والعزاء النسائي الحسيني يقتضي لباساً أسود. مع أن معظم نسائنا، والمسنات خاصة، لم يألفن غيره لوناً للباسهن طيلة العام. الشابات لا يقل حرصهن في الإسهام في العزاء عن المسنات، رغم اللباس الأسود. ففي وصلة أساسية منه يقف الجميع للطم الخدود والصدور، بصورة رمزية أكثر مما نشهده لدى الرجال هذه الأيام. العملية تتم مصحوبة بقفزات متواترة عن الأرض، وكأنها حسن تخلص من فاعلية الروح في الندب، التي تليق عادة بالنساء المسنات. الجسد يأخذ دوره الآن، متحرراً من الندب الروحي. وندب الجسد يليق بعمر الشبيبة. والفتيات ينتظرن هذا الدور بتحرق ظاهر.

اللحن الذي حفظته كان، كما أذكر، أقرب إلى الاحتفاء من الندب. يشترك به كورس النسوة، على ضوء الشموع. هادئاً، بطيئاً، تتم جملته اللحنية الأولى دون توتر، وبذات الهدوء والبطء يليها جواب اللحن، وكأن على الطارمة المغلقة بالزجاج أن ترتفع قليلاً عن الأرض:

" عِلكوا الشموع،
نادى السُّبط،
يا زينب الحزنانة"

"السبط" صارت بضمتين ممدودتين لتشبع لحن الجملة الأولى التساؤلي، وتجعله أكثر عطشاً للإجابة اللحنية في "يا زينب الحزنانة". اللحن يضاهي أي لحن حفظته عن عمليْ "آلام" باخ الفريدتين، و"الكانتاتات" المائتين والنيّف. فيه يتسامى البعد الديني عن العقيدة التي وراءه، ويصبح كونياً. كنت أيامها في آخر توهجات الصبا، واختمار المراهقة. أتساءل عن حلقة الوصل المفقودة بين هذه الألحان، تخرج من النسوة الموشحات بالسواد، ومن حنجرة الشعيشع، وبين الموسيقى الجدية، التي أتوهمها أقبية نصف مضاءة؟

في مرحلة النضج عرفت أن الموسيقى الجدية خرجت، في معظمها، من رحم الدين. الراگ الهندي Raga الغني المتنوع خرج من معابد البوذية القديمة. الكلاسيكية الغربية خرجت من رحم الكنيسة. ولكن الراگ أصبح صناعة العوائل الإسلامية، التي تتوارثه في شمال الهند والباكستان. الموسيقى الكلاسيكية الغربية صارت ملكية عالمية. وهكذا تتسع عطاءات الدين إلى ما لا تتسع له عطاءات العقيدة. ولكن في عالمنا العربي أي موسيقى خرجت من رحم الإسلام؟ سؤال اعتدت التأمل فيه، وحوله، ومن وحيه. الموسيقى الجدية العربية تكاد تكون معدومة، أو على الأقل أن أنويتها لم تطلع أزهاراً وثماراً، كالتي أطلعته المعابد الهندية والكنائس المسيحية. فما الذي حصل في تاريخها العربي الإسلامي.

عادة ما يُشاع بأن الإسلام وقف حائلاً بين الموسيقى عامة وبين ازدهارها. الأخبار القليلة التي تتحدث عن استجابة الرسول العربي للموسيقى تكاد تسمع باستنتاج عكسي، وسلبي. وكذلك الاستغراق بنصوص الفقه في هذا الشأن. من وجد أداء الغناء أو الاستماع إليه حراماً، أو من أحله على الناس بشروط. كلا الطرفين يتعامل مع هذا الفن بمحاذير. حتى أولئك الذين وجدوا في "السماع" (وهو الفن الأدائي الأسمى بفعل قدرته على التقرب من الله) فضيلة، مثل أحمد الغزالي، الأخ الأصغر لأبي حامد الغزالي، فقد تجرؤوا على فعل ذلك بعد إفراغهم فعل الأداء التعبيري الفني من أي بعد إنساني. حتى أصبح "السماع" الحلال موقفاً في التصوف، نظرياً وذهنياً. ولا يمت إلى أداء الحنجرة أو الآلة الموسيقية بصلة. حدث هذا في الحضارة العربية الإسلامية بصورة عامة.

ولكن ما حدث على صعيد القرار الفقهي لم يحجّم موسيقى الطرب والتسلية الدنيويين. على العكس، فقد ازدهرت الموسيقى العربية الترفيهية والطربية بصورة تفوق الخيال. وكتاب الأغاني أعظم أثر يكشف عن هذا الجانب. كما أن القرار الفقهي لم يطلق جناحي موسيقى "السماع"، أو الموسيقى الجدية العربية، في أفق الفن، بل على العكس، رأينا هذه الموسيقى شبحية الحضور، تتسامى في الأفق النظري وحده، وتصبح رفيعة داخل حصن المعالجة التصوفية والفلسفية. ولك أن تلقي النظرة السريعة على محتويات كتاب إحياء علوم الدين للإمام الغزالي، وكتاب رسائل إخوان الصفاء، أو ما كتبه السهروردي، وررومي، والفلاسفة مثل الكندي، الفارابي، وابن سينا. لكن هذه المعالجات لم تخلف فعلياً نشاطاً موسيقياً جدياً على هذا الصعيد!

حين بدأ انتباهي لسحر الموسيقى الهندية الكلاسيكية، واستمعت إلى الكثير من عازفي آلاتها وحناجرها، وكتبت حول ذلك عدداً من المتابعات، تبين لي أن القسط الأعظم من هذه الموسيقى يتم عادة تحت رعاية عوائل إسلامية من الشمال الهندي. لأن الموسيقى الكلاسيكية عادة ما تتوارثها عوائلُ بعينها، تغذيها وتطورها، تماماً كما تفعل المدارس الموسيقية في الغرب. فإذا كان الإسلام في عالمنا العربي يسعى لتحجيم النزعة الموسيقية لدى الإنسان، فما الذي يجعله عاملَ تحفيزٍ وتنشيط لدى الهنود؟

حين نقرأ تاريخنا العربي الجاهلي والإسلامي الأول، عادة ما يلفت نظرنا فراغٌ ما في حقل النشاط الموسيقي. الإشارات التي تعوم في هذا الفراغ إشارات تقريبية، وشحيحة بصورة عامة. المسعودي يخبرنا بأن أول عهد العرب بالغناء يعود إلى مضر بن نزار بن معد، حين سقط من بعيره في بعض أسفاره وانكسرت يده، فجعل يقول

"يا يداه، يا يداه"، فاستوسقت الإبل وطاب لها السير، فكان الحداء أول السماع والترجيع عند العرب. وهذا المطلع لفن إنساني على قدر عال من الأهمية ليبدو مطلعاً هزيلاً تماماً.

المغنيات اللواتي كن يمارسن عملهنَّ في الحانات لتسلية الرواد مثل الشاعر الأعشى، عادة ما كنَّ "أجنبيات: إما فارسيات وإما يونانيات (روميات) من الشام، ويُظن أنهن كن يغنين الشعر العربي أيضاً بألحان أجنبية" (فارمر:تاريخ الموسيقى العربية). ويذهب المستشرق فون كريمر أبعد من ذلك فيقول: "مما لا شك فيه أن هؤلاء المغنيات كن يغنين بلغة أهل بلادهن الرومية والفارسية، ولم يغنين بالعربية .. وكان طويس أول من غنى غناءً عربياً على الدف".

قد تتعرض أخبار وآراء كهذه إلى الخلاف والجدل، ولكنها تظل تعكس حقيقة أو ظل حقيقة، بشأن علاقة العرب بالموسيقى. جذر هذه العلاقة واهن ولكن الاستعداد لاستقبال ما يفد إليها من مؤثرات كبير، بدليل اتساع حقلها وسرعة تطوره في العصر الإسلامي، الأموي، والعباسي، رغم عنَت فقهاء المذاهب الأربعة الكبرى.

الجانب الطربي الترفيهي في الموسيقى العربية اتسع وتطور بصورة مذهلة، وشكل قاعدة لم تسمح لأن ينمو في ظلالها أي مجرى للموسيقى الجدية، أو الموسيقى في تأثيرها الروحي. مع أن الإسلام، إذا غضضنا الطرف عن الجانب التحريمي، الذي لم يتوثق الإجماع عليه، أعطى ثقلاً لجانب التأثير الروحي للموسيقى، ولم يحرمه، بل وقف معه وعززه.

"أمر واحد لم يعره الفقهاء التفاتة؛ ألا وهو التأثير الروحي للموسيقى الذي زود الشاعر الجاهلي والكاهن الجاهلي بسلطانهما العجيب على الناس. والغريب أن الفقهاء والعلماء لم يدركوا ذلك قط. إن روايات العرب نقلت صورة هذا التأثير بالصيغة التالية: "إن داود النبي دعا الطير والوحوش للسماع بصوته وطبقاته التي تبلغ اثنتين وسبعين". وإن من سمع صوته من الناس مات هياماً". تبين العرب بأنفسهم قوى الموسيقى الخفية في حياتهم اليومية، فشاهدوا الجمل يغير خطوه على تغير الإيقاع والميزان. وأن الغزلان لتتآلف حين سماعها الألحان. أما الأفاعي فتُسحر والنحل يحط، والطيور تسقط موتى على صوت الموسيقى. وهناك ما لا يُحصى من الروايات التي تحدثنا عن أناس تأثروا تأثرا عميقاً بالموسيقى والصوت الحسن. ولكن أية علاقة للموسيقى الروحية بتلك التي كانت أليفة السكر والفسق كما يقول الفقهاء؟ على الصوفيين أن يجيبوا:

"السماع لا يجعل في القلب ما ليس فيه، ولكن يحرك ما هو فيه" هذا ما قاله أبو سلمان الداراني (توفي حوالى ٨٢٠). وبناء على ذلك يمكننا جعل أولئك الذين تؤثر فيهم الموسيقى على مرتبتين، كما فعل الهجويري (القرن الحادي عشر) صاحب كتاب "كشف المحجوب" وهما:

١ـ أولئك الذين يستمعون إلى معانيها الروحية.

٢ـ أولئك الذين يستمعون إلى أصواتها الظاهرية.

ويقول هذا الكاتب: "هناك نتائج حسنة ونتائج سيئة في كل ظرف، إن سماع الأصوات الجميلة يثير كوامن الجوهر الذي صب منه القالب الإنساني. موجودة هذه الأصوات لو أن للجوهر وجوداً، زائفةٌ لو أن الجوهر زائفٌ. وحيثما كانت أمزجة الإنسان سيئة كان سماعه سيئاً". ثم يمضي ليقتبس من قوله (ص): "أللهم أرنا الحق حقا...". ويضيف إلى ذلك قوله: " إن أصح الحساب أن تسمع أي شيء كان كما هو سواء في ذلك أهو قيمي أم ظرفي؟" وعليه إن المتصوفة يرون الموسيقى وحياً يتوصل إليه عن طريق الوجد. يقول ذو النون: "إن السماع وارد حق جاء يزعج القلوب إلى الحق، فمن أصغى إليه بحق تحقق ومن أصغى إليه بنفس تزندق". وثم صوفي آخر هو الشبلي يقول: "السماع ظاهره فتنة وباطنه عبرة". وقال أبو حسن الدراج مخبراً عما وجده في السماع: "جال بي السماع في ميادين البهاء فأوجدني وجود الحق...فأدركت به منازل الرضاء وأخرجني الى رياض منزه والقضاء".[5]

---

٥ فارمر : تاريخ الموسيقى العربية ، ترجمة جرجيس فتح الله ، ص٨٢-٨٤

٧

ما السر في أن هذا الثقل الروحي الفقهي والتصوفي، الذي حاول أن يعزز من موقع الموسيقى، أو الجانب الجدي منها، لم يجد له موقعاً في التأثير بالقياس، إلى شيوع الموسيقى الترفيهية، مع كل ما واجهته من محاربة فقهية وصوفية تصل حد التحريم؟

لم تغادرني فكرة التأثير الديني الإسلامي السلبية، حتى وقعت على الموسيقى الهندية، وشغفت بها. لقد تبين لي، كما أشرت سابقاً، أن هذه الموسيقى زادت ازدهاراً بعد دخول الإسلام إلى الهند. والأكثر من ذلك أن هذه الموسيقى تتوارثها، من حيث الاحتراف، عوائل بعينها. وهذه العوائل، في أكثريتها، إسلامية من الشمال الهندي والباكستان.

كان البراهمة الأسبقون يرون الموسيقى قسمين: الأول لإرضاء الآلهة، وهي الموسيقى الدينية الجدية. والثاني لإرضاء البشر الفانين، وهي الموسيقى الدنيوية. وحين جاء الإسلام الهندَ لم يقف سُداً، بل حافظ حتى على ظاهرة زانيات المعبد، اللواتي ارتبط بهن الغناء والرقص. وفي عصر أمير خسرو (ت١٢٣٤م)، أول عالم موسيقي مسلم عظيم الشأن، دخلت مقامات "اليماني" و"الكافي" من العربية إلى عالم فن "الراگ". واستحدثت آلة الڤينا" و"البين"، إلى جانب الاسم الشهير لآلة "السيتار"،

وهو فارسي ويعني الأوتار الثلاثة. ومتابعة الموسيقى في عصر أكبر (١٥٤٢-١٦٤٢)، الإمبراطور الإسلامي، وأعظم موسيقيي بلاطه تانسين (١٥٠٨-١٥٩٠)، قد تطول هنا، لتأمل منجزاتهم الموسيقية الجدية. ويكفي أن أذكر أن تانسين هذا حين توفي ودفن إلى جوار قبر الصوفي محمد غوس، شاع معتقد بأن المغنين، الذين يحجون إلى قبره ويأكلون من أوراق شجرة تمر الهند التي تُظله، سيغتنون بتنوع طبقات أصواتهم.

حين أحضر عروضاً موسيقية هندية في لندن، أشعر أن فارق الرهبة والجلال اللذين تتميز بهما العروض الكلاسيكية الغربية وبين هذه العروض الهندية يكاد يكون معدوماً. فالجمهور يتعامل مع الوقت، وطريقة الإصغاء، وطبيعة الاستجابة، بصورة متماثلة. مع أن الإصغاء لعمل موسيقي من فن الراگ، على آلة موسيقية أو حنجرة بشرية، قد يمتد إلى ساعة من الزمان أو أكثر. وأن هذا الامتداد الطويل ذو طبيعة تأملية بطيئة، قد لا تعتمد الإيقاع على امتداد نصفه الأول.

المشهد ذاته، حتى الخارجي منه، لا يتم مع العرض الموسيقي العربي، مهما تقنّع بالجدية. على العكس، لقد استعار الغناء العربي لباس الجدية هذه الأيام بصورة غريبة. إذ اعتبر الجدية وليدة النص الشعري. فما دام الموسيقي، أو المغني، ينشد قصيدة من الحلاج، أو مقطعا من ملحمة گلگامش، فلا بد أن يتعامل الجمهور مع موسيقاه وإنشاده بصورة جدية. وهو ذاته سرعان ما يبدأ بالاستعانة بمناخ مثقفي الأدب. مع أنها أكثر شرائحنا الثقافية جهلاً، ولا مبالاة بالموسيقى الجدية.

إن من يقرأ الشعر العربي بصورة نقدية لن يجد غرابة في هذه الظاهرة الموسيقية. لأن الشعر العربي، هو الآخر، مبتلى بالبلاء ذاته من طغيان ما هو حسي على ما هو روحي. وهذا التناضح في الخصائص ليدل، من ناحية ثانية، على مقدار ارتباط الموسيقى بالشعر.

الشاعر العربي، منذ الجاهلية، يعتمد في علاقته بالآخر وبالحياة على حواسه الخمس. والموسيقي العربي، شأن الشاعر العربي، لا يرغب أن يفلت من ربقة الحواس الدنيوية إلى حاسة أخرى تشبع تطلعاته الفكرية والروحية. وكما أن شعرنا العربي لم يقدم لنا، في النوع، موهبة مثل عمر الخيام، رومي، سعدي الشيرازي، مير أو كبير. كذلك لم يقدم لنا في الموسيقى نوعاً كفن "الراگ" و"غزل" و"القوالة" الهندي. وأعيد هنا التأكيد على التطلع الروحي، التساؤلي، خالص الجدية في التأمل الفلسفي، خشية أن يخرج إليَّ المثقف العروبي ويعتبر زعمي ثلباً شعوبياً! بحجة أن لكل أمة فنوناً خصتها بها الطبيعة أو الله. فأنا أتحدث بوضوح عن الموسيقى التي نقبل عليها لنصغي لها، نحن المثقفين، كما نقبل على كتاب، أو على محاضرة عن معنى العزلة، أو الحب.

موسيقانا الشعبية رائعة الغنى، والتنوع، شأنها شأن كل موسيقى شعوب الأرض الكبيرة. ولكننا ننفرد بفقر الموسيقى الجدية، أو الموسيقى الكلاسيكية، أو الموسيقى العالمة. لك أن تسميها ما تشاء.

"مع وجود أنصاب الاصنام وهياكلها فإن عرب الجاهلية ما كانوا يهتمون بأمور الدين قط إلا قليلاً، فنظرة البدوي إلى حياة الواقع البحت، وهي نظرة حسية hedonistic مطلقاً، كانت تسيطر على

المجتمعات العربية كافة من مدن وبلدان. فكل ما هو قمين بالاهتمام عند العربي البدوي هو "الحب والميسر والصيد واللذة والطرب والغزل والتعابير البليغة المختصرة لحكمة من الحكم أو مثل من الأمثال". هذه الأشياء وحدها كانت مثار اهتمامه وغاية مناه. أدرك أنها هي الجديرة باطلابها إذ ليس وراء الحياة إلا القبر. وإننا لنجد هذه الآراء ظاهرة في شعر بن ربيعة الذي عاش قبل الاسلام بقرن وورد ذكره في (الحماسة). يخبرنا الشاعر كيف أن "الحي للمنون" وإن تعددت أسباب الموت وصوره، ولكن هناك لذات العيش ومن بينها لذة السماع إلى "شَرَعِ المِزهرِ الحنون...."[٦]

هذه الطبيعة الحسية في العربي قصَرت الشعر على الحواس، كما قصرت الموسيقى معه. اعتماد الحواس رائع وغني في كلا الشعر والموسيقى، ولكن انفراد الحواس بهما يحجب عنهما أخطر ما يتطلع اليه الشعر والموسيقى: وهو الدلالة الخبيئة وراء الظاهر العابر. الشعر والموسيقى الحسيان يكتفيان بمداعبة الغرائز، وتحفيزها للاستجابة الطروب. أما تطلعهما الروحي والفكري فيسعى إلى أفق أسمى، ومعه يتسامى الكائن الإنساني. أحدنا، حين يريد أن يصرف الوقت المجان بوسائل النسيان، يذهب إلى الصحيفة، والتلفزيون، والقصص المسلية. أو إلى موسيقى الأغاني الترفيهية. ولكنه، بالتأكيد، لن يفعل ذلك حين يريد أن يستثمر الوقت لصالح إشباع جوعه الروحي والفكري. سيذهب إلى برنامج بعينه في التلفزيون والراديو، هذا إذا قنع بهما. وسيذهب إلى الرواية الجدية، والقصيدة المحفزة للتساؤلات. أو إلى الموسيقى التي تأخذه من يده، وتعبر به حدود العالم اليومي المتسارع.

---

٦ المصدر نفسه، ص٤٧

التقيت ذلك منذ لحظات الوعي المبكرة. عرفت كيف أهتدي إلى برامج بعينها في التلفزيون، والراديو. وإلى الحقول المثيرة للروح والعقل في الكتاب. ولكنني مع الموسيقى لم أقع إلا على ما يسلي ويرفّه، ويصرف الوقت المجّان. وما كانت بي حاجة لتسلية وترفيه! والوقت الذي أملكه تطلعٌ ظامئ لشرط إنساني، يحقق غنى كالغنى الذي كنت أقرأه في الكتب المترجمة. وكم كانت الموسيقى حينها مقفلة البوابة في وجهي. حرمان كهذا أصبح مع الأيام ذا طبيعة رمزية، لا يخص شخصي وحده، بل كل الأجيال التي سبقتني، وجاءت بعدي. صرتُ أعرف معنى أن يُحرم تطلعُ فتيَ كهذا من مصادر إشباع الرغبة الروحية والفنية. فالاسطوانات السود التي أقلبها في الركن الموسيقي الوحيد، في أسواق الأورزدي باك، كانت على قلتها عصية على قدرتي الشرائية. وحتى لو طاوعت قدرتي فمن أين لي الجهاز الموسيقي الذي يليق بحساسية الكلاسيك؟ وحتى لو توفرا فهل سيتوفر المكان اللائق، والمناخ اللائق، والصديق المتعاطف اللائق؟

مرة، في قاعة الشعب، حضرت عزفاً لكونشيرتو ?ايولين لا أذكر الآن لمن، بفعل بعد الزمان وجهلي الموسيقي آنذاك. أتذكر من الحدث قوة التأثير الروحي التي ألمت بي، وكأنها تحاصرني في زقاق لا مخرج منه. لم أكن وحيداً فقط. كانت لغتي الثقافية، ولغتي الشعرية، ولغتي اليومية، عاجزة جميعها عن التعبير. ما من شيء في أفق بغداد قادر على مد يد الحوار، وتبادل المشاعر الغامضة التي استشعرتها. على مقربة مني أتذكر وجهاً آسراً لشابة سلافية، هكذا خيل لي، يصغي كما أصغي بتأثر بالغ. الفارق المفزع بيننا أن استجابتها كانت مستسلمة،

متصالحة، ومفعمة بالعرفان بالجميل. في حين خيل لي أن استجابتي كانت محاصرة، متوترة، مفعمة بالاغتراب. كان السبب واضحاً، كما هو واضح الآن. إنها تسمع عملا ينتسب لعائلة أعمال طالما ألفتها في بلادها وحياتها. إنها مجرد عودة على جواد حلم أشهب. أما جوادي الأشهب فيطوي دربه النائي ضالاً، حيث لا هداية، وظامئاً، حيث لا ارتواء. تركت أذني للأوركسترا وعينيّ للوجه الحلو المستسلم، يدفعان كياني إلى ما أجهل. كان الوجه الحلو أشبه بمخرج لي من الحصار. أحببته كما أحببت الموسيقى، لأن في كليهما رائحة المستحيل.

مع الموسيقى ما زال هذا الشعور الخانق يلازمني أحياناً، مع كثافة مكتبتي الموسيقية، وكثافة مصادر الإصغاء للموسيقى، وكثافة القراءة عنها. مصدر الشعور الخانق كامن في انعدام الصحبة الموسيقية، وانعدام المشاركة الموسيقية داخل ثقافتنا العربية. الشحّة في هذا الجانب ضاربة الجذور، وتأثيرها السلبي ضارب هو الآخر. وما من أحد يعرف معنى ضيق الأفق التي تخلفه هذه الشحة.

٨

حين ترجم الراحل العزيز نجيب المانع كتاب Sullivan: بيتهوفن، دراسة في تطوره الروحي، وأصدرته وزارة الإعلام في أواسط السبعينيات، كانت تحاصرني، وقد قرأته بشغف، من الجمل فيه تلك التي تتوثب فجأة بين السطور، وتظل عالقة في فضاء وعيي، ومخيلتي، ومشاعري. وفي النثر الانكليزي، وفي الشعر بالتأكيد، عادة ما تتزاحم هذه الجمل مهما اختلفت حقول الكتابة.

الكتاب الذي خرج في الانكليزية أول مرة عام ١٩٢٧، عن مؤلف معني بصورة أساسية بحقل العلم والرياضيات، لم ينصرف، شأن كتب النقد الموسيقي، للمناقشة التقنية لموسيقى بيتهوفن. وبالرغم من أن معظم تفاصيل حياة بيتهوفن الظاهرة واردة عبر الدراسة، من موهبة الصبا الخارقة، وتأثيرات أبيه السكير، ومصائب الصمم التي عكرت عليه الحياة، وآمال الحب المستحيلة، والعوز والوحدة المطلقة. إلا أن الدراسة رصدت، عبر كل ذلك، التطور الداخلي: من التحدي البطولي - "سأمسك بخناق القدر" - حتى الهدأة المنتصرة النهائية، ومن اضطراب السيمفونيات العميق، حتى رؤى الرباعيات الوترية الأخيرة لما وراء الخبرة البشرية. هذه الخصيصة في الكتاب هي التي أثارت بي كل ذلك الشغف، ولعلها أثارت الحافز عند نجيب المانع لترجمته.

من تلك الجمل، التي تتوثب فجأة بين السطور، واحدة وردت على لسان الموسيقي الألماني ريچارد ڤاگنر تقول في معرض الحديث عن الرباعيات الأخيرة، "أن صفاءها وهدوءها يتجاوزان حدود الجمال". ولك أن تتخيل وقع جملة كهذه على سطح بحيرة روحية في غاية الحساسية، والتشوف، والحرمان. فكيف يمكن لآلات وترية أربع، بيد عازفين من مخلوقات الله الزائلة، عبر تحويل نوتات رياضية مجردة على الورق إلى أصوات لحنية وهارمونية، أن تأخذ بالروح الإنساني، كروحي الفاغرة الفم في محلة "العباسية"، إلى ما وراء حدود الجمال؟ وهل عرفتُ حدودَ الجمال بعدُ؟ وما هي الحدود للمجرد الذي ندعوه الجمال؟ وكيف تتجاوز الرباعياتُ في جمالها حدودَ الجمال؟ وماذا ستكون عليه، وأي صفة ستأخذ، بعد تجاوز الجمال؟ دوار أسئلة لن يغادر مذاقُها كياني ما حييت. كنت أرجع من خمارة گاردينيا، بعد جولات حوار من طرف واحد مع الندماء، حول ما قرأت، لأذهب، حين أرجع للبيت، الى الاسطوانة التي أملك من بين الاسطوانات القليلة، وأصغي إلى الرباعية مصنف ١٣١، بل لأصغي إلى حركتها الأولى التي عناها ساليڤان في استشهاده بكلمة ڤاگنر. هناك أتتبع اللحن في الحركة الأولى وأنا منحنٍ وكأني أضيّق الفسحةَ بين أحضاني ليسهل علي القبض على تلك اللحظات التي ستتجاوز بها الحركةَ حدود الجمال. مغمض العين لأمنح فرصة لحاسة السمع، أو لحاسة أخرى ستتولد من حاسة السمع. ولكن الجسد يُنهك، والروح تُنهك، والزمن محدود.

بيتهوڤن كان فاتحة الطريق، أو أولَ درجات السلم الموسيقي. سمعت السيمفونية الخامسة، والتاسعة، والسابعة، ثم جاءت الثالثة. وكل سماع

لم يكن أكثر من تهيام في متاهة، أو حلقات من نشوة مُفككة العُرى.
ما من رابط أراه بوضوح، يقرّب الثورةَ الفتية الغاضبة في السيمفونية الثالثة (البطولة)، التي كانت بحق فاتحة المرحلة الرمانتيكية، من بدء التحديات التراجيدية مع القدر (الخامسة)، إلى السباحة الجليلة في أفق الآلهة غير البشري (التاسعة). كنت أحتاج سنوات عديدة لكي أستوعب هذا الرابط. ولكن مذاق الثمرة الخفي حدث أن أحسه اللسان، وبدأ يألفه.
منذ مطلع الإشراقة الموسيقية في وعيي الشعري، لم يحدث أني أحسست بالحيرة بشأن تجاوز حدود الجمال في القصيدة التي أقرأ، يشبه التي أثارها بي بيتهوفن وأنا أصغي للرباعية الوترية. ولا شك أني لم أتردد بسؤال النفس عن هذا. لم لا تتطلب القصيدة العربية تطلعاً إلى فاعلية رفيعة كالفاعلية الموسيقية. صحيح أن هذه القدرة التي اكتشفها ساليڤان في مرحلة بيتهوڤن الأخيرة ليست مشاعة بين الموسيقيين. وليست مشاعة في أعمال بيتهوڤن للمرحلة المبكرة، أو المرحلة الوسطى، ولكنني أحس أن الموسيقى بصورة عامة تملك هذه القدرة على تجاوز وسائلها وأدواتها إلى أفق أبعد من الحياة المحكومة بتصارع المنافع والغايات.
هي وحدها التي تنفرد بين الفنون، بسبلها اليسيرة، للارتقاء إلى معالجات لا ترقى إليها المعالجات الفلسفية. يُنسب إلى بيتهوڤن قوله بأن "الموسيقى أرفع قدرة على الكشف من كل فلسفة وحكمة، إنها نبيذ الخلق الجديد، وأنا باخوس الذي يعصر للرجال هذا النبيذ المجيد لأتركهم سكارى مع الروح." قد تكون هذه الكلمة موضوعة على لسانه، ولكنها ليست بعيدة عن الحقيقة. الناقد الموسيقي الانكليزي كاردوس يرى أن سعة الخبرة العاطفية عند بيتهوڤن من الضخامة بحيث ظل الكتاب

والشعراء والفلاسفة إلى اليوم يبحثون فيها دون طائل، على هدى شوبنهاور، علّهم يقعون في أعماله على ما يعطي إشارة أولية لمعنى العالم "كما هو في حقيقة ذاته". إنه لا يسلط مخيلته على العالم الخارجي، بل يسحب الحياة إلى داخل وعيه ويجعلها جزءاً من ذاته. هذا الشيء يكاد يكون مستحيلاً في حقل التعامل مع قراءة الشعر. حين قرأت قصيدة السياب "العودة لجيكور"، شعرت بظل من ظلال ذلك. فالشاعر البصري يسحب الحياة (الريف والماء في جيكور وبويب) بغريزة العبقري إلى داخل وعيه البعيد الدفين. ولم أستعن، أنا القارئ، في اللحاق به بالصور وحدها، بل استعنت بدفق مشاعره الحارقة، وبالموسيقى، وليدة المشاعر الغنية، لا الإيقاع.

صرت أعرف أن الموسيقى الشعرية الحقيقية لا تتولد من التقنيات المجردة، تقنيات الأوزان. بل هي في الشعر، شأنها في موسيقى الآلات والحناجر، تتولد من حمم المشاعر الدفينة. المشاعر بدورها تتولد من كثافة الحياة التي هي جوهر في داخل المبدع، ولا تُقبل عليه بالصدفة، وبالمناسبات. كان بيتهوفن يعيش كثافة حياته الداخلية ألف ساعة في اليوم. وإذا لم تُتح هذه للسياب العراقي بالطريقة التي أتيحت للموسيقي النمساوي، فلأن الأخير وريثُ باخ وموتسارت ومجايل گوته. ولكن السياب، رغم الإرث والمحيط، أُقتيد بفعل اللوعات الداخلية الاستثنائية إلى كثافة حياة قادرة على توليد موسيقى لا تمت للأوزان ولكل التقنيات الخارجية بصلة. بل جعلت من التقنيات خبرات روحية. كما ولّد مملكةَ موته داخل كثافة حياته هذه، بطريقة مثيرة للدهشة.

"على جواد الحلم الأشهبِ/ أسريتُ عبر التلال.." لم يكن مفتتح

موسيقى أوزان عروضية. بل موسيقى تتولد داخل حلم الرحيل الذي يشبه إسراءً. وداخل لحظة التحول الشعري من الواقع إلى الأسطورة. الضربات الثلاث الصادمة في مفتتح السيمفونية الخامسة الشهيرة باسم ضربات القدر، هي تسمية وضعت ربما على لسان بيتهوڤن في قوله: "إنها ضربات القدر على الباب". ولكن أمر الرواية لم يغير من حقيقة أن الضربات الثلاث هي في النهاية محض نوتات موسيقية تتكرر في عبارتين، انطلقتا من مشاعر غاية في التعارض. فثمة صراع بين تضرّع صارخ في طلب الرحمة، وبين رفض صارم في منحها. ولك أن تذهب في التفسير، مع الإيقاع المندفع قُدُماً، مذاهب شتى، دون أن تغفل البوح الجريح الكسير وراءه. إن الغموض والالتباس الروحي إنما هو وليد لحظة التحول الفني الكبرى من الواقع إلى الأسطورة. لحظة الرحيل أو الإسراء في ليل الروح.

مرة في بغداد زارني الصديق البحريني علوي الهاشمي، وقرأ علي قصيدة علق مطلعها اليسير في ذاكرتي. البيت يقول:

من أين يجيء الحزنُ إليَّ وأنتِ معي

مع بيته الشعري تدفق لحن الكورال الأخير في سيمفونية بيتهوڤن التاسعة، ووقع عليه وتلبسه. صرت لا أذكر البيت إلا متلبساً بلحن الحركة الأخيرة الشهير، الذي يبدأ بآلة الچلو خفيضة الصوت، ثم يتألق بصوت الكورس. وفي حدائق الاتحاد كم رددت اللحن حتى حفظه آخرون وطربوا له!

لعل لحظات كهذه ثبتت في ذاكرتي أن القصيدة تبدأ معي، رغم غموض اللحظة الغريبة الطارئة، مصحوبة بلحن ما. أو إنها تبدأ على

هيئة أغنية لا ملامح لها. وأن معظم قصائدي تحتفظ في طياتها السفلى بلحن خُص بها. وبعد أن سمعت ما لا يُحصى من ألحان الموسيقى الكلاسيكية، صارت ألحاني الخاصة عادة ما تتولد من تلك، أو تختلط بها وتستوحي منها استيحاءً.

٩

في حدائق اتحاد الأدباء عادة ما كنت أصحب معي جهازاً موسيقياً، على هيئة حقيبة دبلوماسية، يضم جهاز گرامافون وراديو، مع بعض الاسطوانات المنتخبة من مكتبتي المتواضعة. هناك، وفي ركن قصي، أحاول أن أفرد وقتاً للإصغاء الموسيقي، مع مجموعة من الشعراء والكتاب الشباب. ما كنت أملك من عُدة المستمع غير الأذن المرهفة، والعاطفة الموسيقية المشبوبة. ولذا أعتمدتهما وحدهما في عملية تحفيز أذن وعاطفة الصحبة المتطلعة إلى أي خيط يربط وجودهم، حبيس مرحلة الهيمنة الحزبية، بالإضاءة الحرة خارجه.

حينها كان حزب البعث، المتمثل بأدبائه في اتحاد الأدباء، يراقب بحذر التأثيرات التي يتعرض لها أعضاؤه الجدد من المواهب الشابة. كان مشغولاً بتأهيلها للمذابح القادمة. ويبدو أنه رأى في جاذبية اهتماماتي الموسيقية للأدباء الشبان أمراً يجب أن يُلتفتَ إليه. فاقترح، بشخص الشاعر عبد الأمير معلة، أن يوفر لهم مناسبة كهذه في بيته: "إذا كان الأمر معقوداً على الجهاز والاسطوانات فسنوفرها غداً في بيتي، ونجتمع حولها كل حين." الأمر بدا مضحكاً للجميع، لأن الأمر لا يتعلق بالجهاز والاسطوانات، بل بشخص المفسد والمرشد!

كنت أجد السيمفونية السادسة للروسي چايكوفسكي (١٨٤٠-١٨٩٣) أكثر من لائقة للنفوس المعذبة. السادسة مرثية للنفس. ومن منا لم يكتب أكثر من مرثية لذاته؟ ولكنها مرثية داخل تطلع حار ومُضاء للحياة. كنا نتابع، مع بضعة تعليقات مني، الحركات الأربع، وكأننا نتابع كل يقظة للحياة منا، كيف تولد، تصبو وتتطلع، ثم تخيب، تذوي وتموت.

شرع چايكوفسكي بتأليف السادسة وهو في طريقه لزيارة باريس، ثم لندن عام ١٨٩٢. كان يريدها أن تكون سيمفونية برنامج أدبي تعتمده في بنيانها، تتحدث عن التطلع للحياة والحب، ثم عن خيبات الآمال التي تودي بهما إلى الموت. مطلع الحركة الأولى يشبه عتمة رحم الولادة، التي لا تختلف كثيراً عن عتمة القبر، إذ تفيض بنا في الدقائق الأخيرة من السيمفونية. فقط لأن عتمة المفتتح الذي يصب في اللحن الأول، لحن الصراع الحي، سرعان ما يُضاء باللحن الثاني للحركة الأولى، وهو لحن حب غاية في القلبية التي يحسنها چايكوفسكي، وغاية في الغنائية. ما من عشبة تحت أقدامنا، وغصن فوقنا يعجز عن أن يندى بعرق العواطف الإنسانية فينا. داخل الحركة يفاجئنا الموسيقي بلحن رعدي يمزق السلام الذي كان، ثم يسارع لإعادة ترميمه في تطور لحني متولد من حوار اللحنين، الأول والثاني، حتى النهاية المتطامنة الهادئة. وچايكوفسكي عادة ما يضمر غاية في كل نهاية حركة من هذه الحركات الأربع. غاية تذكير بالخيبة والموت. حتى في الحركة الثانية الراقصة بفرح قلبي نستشعر قرب النهاية لمسةً باردة. العبارة اللحنية المتفجّعة، التي تبدأ مع الحركة الرابعة والأخيرة، تتسع محمولة على الآلات الوترية

والهوائية حتى تغمرنا بالحزن تماماً، لتنتهي بنا، مُقادين بآلة "الباسّون" الخفيضة، إلى أعماق اليأس. ثم يشفع چايكوڤسكي لنفسه بإضاءة لحن للأمل، سرعان ما يكتسحه بعودة اللحن التراجيدي الأول. وتنتهي السيمفونية كما بدأت ولكن بعتمة القبر هذه المرة.

الذي أثرى كياني الفني والشعري في موسيقى چايكوڤسكي هذا التلاحم بين عمله الإبداعي وخبرته الروحية في حياته الخاصة. ما من فاصل، حتى لتبدو السيمفونية السادسة مقطعاً من سيرة ذاتية، مرصودة في طياتها الدفينة من زاوية موسيقية. هذا الأمر يحصل في الموسيقى مع كل موسيقي. فإذا كانت موسيقى چايكوڤسكي بياناً بليغاً عن حياته الوجدانية والعاطفية، وأهوائه الحسية المفرطة، فإن موسيقى بيتهوڤن بيان بليغ عن حياته العقلية التأملية، وعن روحه التواقة إلى الخروج من معتقل الخطايا الأرضية لما هو أنبل وأسمى. حتى موتسارت، الكلاسيكي الذي نفترض موضوعية موسيقاه، واحتكامها إلى التوازن المعماري والانضباط، وإخفاء الذاتية، نجدها تعكس مشاعر شخصية، بصورة من الصور. تعكس كيان طفولة موحدة لا تمزق فيها، خالصة الصفاء، خالصة الوحدة بين الابتسامة والدموع، خالصة الانتساب إلى الحب، حيث لا كراهية ولا شر.

لقد تبينت فيما بعد أن النقاد يأخذون على چايكوڤسكي هذه الوحدة بين حياته وموسيقاه، ويأخذون عليه ما يجدون في موسيقاه من ميوعة عاطفية، ومن عدم قدرة على الانفصال عما هو شخصي، والتعالي عليه. ولكنني تبينت أيضاً أن كلام النقاد عادة ما ينطوي على رغبة مستقلة عن العمل الإبداعي، ومرتبطة بركوب موجة من المعايير

سرعان ما تتغير وتتلاشى. حدث هذا في الثمانينيات وما قبلها. ولكن الرأي بعد ذلك اندفع باتجاه آخر لصالح استيحاءات الموسيقي من حياته، وخبراته الدفينة. وأصبح چايكوڤسكي، الذي لم يُطفأ نجمه بين جماهير الموسيقى الكلاسيكية، ذا جاذبية خاصة. وبالرغم من أني لم أكن أملك من موسيقاه غير السادسة والرابعة، وكونشيرتو البيانو الأول، ومختارات من بحيرة البجع، إلا أن شعوري بفهمه واستيعابه لا شائبة فيه.

في لندن حصلت على مجمل أعماله، شأنه شأن كثيرين. وعرفت عنه الكثير، حتى ما خفي من قصة موته عبر كتاب: Anthony Holden Tchaikovsky (Bantam1995). فالشائع أنه مات بمرض الكوليرا المفاجئ، تؤكد ذلك كل الكتب عن حياته. والفلم الأمريكي الرديء عنه زاد هذه الرواية شيوعاً. ولكن الخفي أنه قتل، إذ أُمر بشرب السم على يد مجموعة من المقربين وبأمر من القيصر، بعد أن وصل إليه خبر علاقة مثلية بين الموسيقي وابنه الشاب. كان چايكوڤسكي كياناً معذباً بفعل هذا الميل الحبيس، ولقد انعكس هذا الإحساس التراجيدي بصورة تكاد تكون مباشرة في "السادسة". إلا أن موسيقاه في مجملها، إذا ما استثنينا موسيقى الباليه، تعرضت لرياح المشاعر الخاصة هذه، ولكنها لم تستجب استجابة الكسير كما في "السادسة"، بل حفزت القوى العاطفية لتعلو في موسيقاه على كل قوة. قوى تبحث عن سلوان وعزاء، وعن حماية كما يبحث الواهن، أو الطفل. وبفعل هذا الدافع كان چايكوڤسكي لا يميل إلى بيتهوڤن وموسيقاه. كان يفضل أن يصحب بشراً لا آلهة تتربع على القمم! كان لا يميل الى بيتهوڤن بفعل الخشية والرهبة، في حين يسببه الوله بموتسارت.

جايكوفسكي يرفع من قدر المبدع الذي يستهويه التعبير عن العواطف الشخصية، مهما بلغت حرارتها، على أن يرفع هذه العواطف الشخصية بأجنحة لحنية غاية في الغنائية. ولقد كان كذلك. ما من عمل موسيقي تسمعه له دون قبضة ثمار لحنية آسرة تحفظها عن ظهر قلب. من مفتتح الحركة الأولى من كونشيرتو البيانو الأول، حتى تزاحم الألحان في بحيرة البجع. كم كنت أردد اللحن الراقص من السادسة في حدائق اتحاد الأدباء، وكم كان اللحن يستهوي الفوتوغرافي الراحل جاسم الزبيدي فيرقص عليه رقصة بحار، أو رجل غابات متوهمة!

لندن

١٠

جئت لندن وأنا أعانق همّاً ثقيلاً، وفرجاً غاية في الإضاءة: همُّ الشروع بتعلم الانكليزية، أنا الذي لا أحسن منها إلا بضع كلماتٍ معدودات، ومع ذلك شرعت بقراءة الجريدة اليومية. ولكن الفرجَ المضاءَ في داخلي معقودٌ بيسر الإبحار في محيط الموسيقى. السفينةُ جاهزةٌ، والشراعُ يخفق في الريح. وأنا معافى في رغبةِ أن أعرف باخ حتى النهاية، ولا نهاية لباخ. وأن أرقبَ بالعدةِ الكاملة لحظةَ تجاوز حدود الجمال في رباعيات بيتهوفن الأخيرة، ولا حدود للجمال.

أول تعارف موسيقي تم لي بيسر كان مع (راديو٣)، محطة BBC المعنية بالموسيقى الكلاسيكية، وبالثقافة عامة. كان أول شرط للتعارف بيني وبين هذا المصدر هو في أن أُسرع إلى شراءِ جهاز مذياعٍ يصلح لالتقاط توزيع الستيريو، فكان الجهاز الروسي. ثم سرعان ما حل الشرطُ الثاني في حيازة جهاز للراديو والكاسيت يتوسطهما الأمبليفاير، المعني بالتوزيع على مكبرتيْ صوت لائقتين. واشتريت جهازاً مستعملاً من الفنان ضياء العزاوي الذي سبقني إلى لندن بسنوات. وما إنْ وفرتُ شيئاً من مال حتى كنت في قلب شارع توتنهام كورت رود، أتصيد جهازاً للإصغاء الموسيقي أكثر لياقة. فاشتريت AKI، بخمسة أجزاء:

للاسطوانة السوداء، للكاسيت، للراديو، للأمبليفاير، وبري أمبلفاير.
وما إن نصبت البرج المذهل المليء بالأضواء، في الغرفة الوحيدة العزلاء، حتى شعرت أن لندن كريمة معي حداً لا قدرة لي على الإحاطة به. وكرمها لا يتعين بالمال الذي وفر لي هذا الجهاز العجيب. فهو محض وسيلة للشروع ببناء مكتبة موسيقية هي منتهى طموحي. فعن طريق (راديو٣)، الذي يبدأ مبكراً صباحَ كل يوم وينتهي مع نهايته (أصبح فيما بعد متواصلاً طيلة النهار والليل)، أستطيع أن أسجلَ مُنتخباتي التي أريد. ثم هناك المكتبات العامة المحيطة بي، والتي تضم أجنحةً للموسيقى غاية في يسر الاستعارة. منها سأنتخب ما أنا ظامئ إليه أيضاً. أقلب الألبوم، ثم الاسطوانة السوداء في داخله، أتفحص خطوط الصوت المحفورة برقة وأناقة الموسيقى ذاتها على المادة البلاستيكية الصلبة، خشية من ثلم أو خدش. وبعد اطمئنان استعير الإصدار بيسر.
بين هذين المصدرين وجدت كفايتي، على أني لم أنقطع عن زيارة مكتبات السوق الموسيقية الكبرى، أقلب ولا أشتري، ولكن دون تنهدات الحسرة التي ألفتها في بغداد.

مع الإصغاء لراديو٣ صرت أشتري مجلة أسبوعية واسعة الشهرة في انكلترا اسمها Radio Times، تُعنى ببرامج محطات BBC عامة، وبصورة تفصيلية، ولكنها تخص برنامج راديو٣ اليومي بمساحة أكثر اتساعاً. هنا صرتُ أعرف، بصورة مسبقة، ما الذي سأسمع في الكونسيرت الحي الذي سيُنقل في أول الظهيرة، وبعد الظهيرة. ومن هو "موسيقي الأسبوع" هذه المرة، ومن الذي سيُعزف له في هذا اليوم أو غداً أو بعد غد. وأيّ إصدارات موسيقية جديدة سيعرض لها برنامج CD Review

عند أيام السبت بالنقد والمقارنة، مع إصدارات سابقة لنفس العمل، والذي يمتد من التاسعة صباحاً حتى الواحدة ظهيرة، متضمناً حلقة غاية في الشهرة باسم Building a Library ، الذي يقتصر على اختيار عمل موسيقي واحد، ثم يعرض لكل إصدار له، ويرشح للمستمع من بين كل تلك الإصدارات واحداً يعتقده الأفضل. وهذا البرنامج النقدي الطويل أعاد صياغة الموقف من الموسيقى لديّ، باعتبارها إصدارات يسهم فيها قائد أوركسترا، وعازفون، ومغنون، وفرق أوركسترا، وفرق إنشاد، ومختصو تقنيات صوتية. ثم صرت أعرف أيةَ أوبرا سأسمع منقولةً حيةً عن دار أوبرا Metropolitan في نيويورك في مساء السبت ذاته؟ كنت أقرأ وأنتخب وأؤشر. ثم لا أكتفي بذلك، بل أجهّز الكاسيت، الذي صرت اشتريه بالجملة فيأتيني بصناديق من خارج لندن، وأحشره في جهاز التسجيل وانتظر. مكبرتا صوت باهرتا القوة والحجم، وزعتهما داخل الغرفة المتواضعة، وعلى مبعدة منهما قرابة ثلاثة أمتار نصبتُ كرسيُّ الإصغاء، ليتشكل ديكورَ المعبد المنسي. وصرت، عبر هذا التشكيل الدؤوب لمكتبتي الموسيقية الخاصة، أتعرف على مزيد من الأعمال لمن أعرف من الموسيقيين، ومزيد من الموسيقيين ممن لا أعرف.

استعارة المكتبة العامة كانت ذات متعة تشبه متعة الكتاب. تقلّبُ حراً رفوف الاسطوانات، وتسجيلات الكاسيت المفردة، أو التي بهيئة ألبوم. وأكثر ما كان يسحرني أغلفةُ الاسطوانات السوداء LP الواسعة. تسحرني العلاقة بين اللوحة المنتخبة وبين العمل الموسيقي. Mone للموسيقيين الانطباعيين. Martin للأعمال الباهرة الفخامة. Kokoschka للموسيقيين التعبيريين. Delacroix لبيرليوز. Poussin لموتسارت... هذه

السعة اختفت للأسف مع مجيء الاسطوانة الممغنطة (CD). ثم ان الأغلفة الواسعة للأسطوانة السوداء عادة ما تتسع لمقالة رائعة عن المؤلف وعمله في الصفحة الخلفية. وقبل الاستعارة عادة ما تفحص صلاحية الاسطوانة ذاتها وخلوها من الخدوش. مع أن المكتبة تحتفظ، على الغلاف الحافظ الداخلي، بسجل لأي ضرر تعرضت له بفعل الاستعمالات السابقة. أعظم منجز، في حقل الاستعارة، أذكر حلاوته إلى اليوم هو تسجيلي على الكاسيت كل كانتاتات باخ الدينية المائتين، التي سجلها قائد الأوركسترا النمساوي Harnoncourt، على قرابة مئة اسطوانة. كنت أنسخ المعلومات بدأب على ورقة بيضاء أغلف بها الكاسيت. حدث ذلك في مطلع الثمانينيات، ثم حين اتسعت ذات اليد بدأت أشتري البومات الاسطوانات الأصلية ذاتها. ثم في التسعينات اشتريت ذات الكانتاتات كاملة، بعد أن نُقلت ببراعة على الأسطوانات الممغنطة. إذن صار في حوزتي فائض لا أحتاجه. أعطيت عددا كبيراً من الكاسيتات في السنوات المتأخرة للصديق علي الشوك. والباقي وزعته على من أردت إثارة حماسهم للموسيقى فما أجدَتْ.

ولكن أية بوابة خيالية لعالم باخ هي الكانتاتا Cantata؟ صحيح أنها كنائس صغيرة مقارنة بالكاتدرائيتين الهائلتي الايحاء: St.Mathew Passion، و St.John Passion، ولكنني أفضل تشبيهها ببستان مليئة بغرائب الأشجار والثمار. تعودت أول أمري معها أن أطل عليها من وراء السور، أقطف من ثمارها ما تطول يدي، وأكتفي. ثم أعاود دون كلل، كما كنت أقطف النارنج سرقةً من وراء أسوار الجيران في صباي، وأعاود.

لك أن تتخيل الكانتاتا عملاً تشترك فيه الآلات الموسيقية والحناجر، مفردةً وجماعية. تتناوب في دراما صغيرة قد لا تتجاوز العشرين دقيقة. أكثر من مائتين منها دينية، كان المتواضع باخ يؤلف واحدة منها في كل أحد للإنشاد في الكنيسة. نتاج وظيفة في الظاهر، حينما كان يعمل في كنيسة القديس توماس في لايبزج. ولك أن تتخيل أن كل كانتاتا تتألف من تناوب الكورالات والأغنيات بالصوت المنفرد، ولنقل إنك انتخبت لحنين من كل كانتاتا، فستكون لديك، اعتماداً على عدد الكانتاتات الرسمي وهو ٢٢٢، حصيلة مقدارها ٤٤٤ أغنية، بين صوت منفرد، وأصوات متحاورة، وإنشاد لمغنين. وإذا بقيت مع الخبرة في الانتخاب لما يمس شغاف قلبك حقاً، لا بد ستكون الحصيلة حفنة لآلئ تملأ الحضن.

لآلئ باخ هذه، بعد أن قطعتُ شوطاً مع الكانتاتات جملةً بقيادة النمساوي هارنونْكورت بالتعاون مع Leonhard، انتخبُها وأعيدُ انتخابها مع السنين دون توقف. اكتشاف لا يتوقف لأسباب من النافع أن أضعها أمام القارئ. أولاً، لأن هذه اللآلئ لا يمكن أن تُكتشف في المسح السماعي للكانتاتات. كنت أريد أن أحيط بها جميعاً، تماماً كما يحصل معك داخل متحف اللوفر بباريس، أو الناشيونال گاليري في لندن، حين ترغب أول الأمر بأن تحيط علماً بما فيه. فأنت لا تستطيع أن تتوقف طويلاً لتتأمل وتعيد التأمل في هذه اللوحة التي أسرتك، أو تلك. تترك الأمر لزيارة أخرى، أو لزيارات. الأمر مع الموسيقى أيسر، لأنها على مبعدة ذراع منك، في رفوف مكتبتك. ثم لأن هذه الكانتاتات لم تصدر عن الألمانيين وحدهم، فقد شُحذت لها أكثر من موهبة في العالم، من

حقل قيادة الأوركسترا، وحقل الغناء، وحقل الفرق الكبيرة والصغيرة. وأنت تتوقع في كل عام أن تفاجئك دار نشر بمشروع جديد لتقديمها كاملة على يد هذا الانكليزي، ذاك الفرنسي، أو ذلك الياباني. أو أن تفاجئك مغنية تنتخب منها ما حرص باخ أن يقتصر فيها على صوت السوبرانو، مع الكورس والأوركسترا. أو مغن ينتخب ما اقتصر منها على طبقة الباص الخفيض. إذن قد يكون لديك، مع الأيام، أكثر من نسخة للكانتاتا الواحدة. وفي شبكة كهذه يحلو لك أن تتصيد اللآلئ.

١١

دخول مملكة يوهان سباستيان باخ (١٦٨٥-١٧٥٠) يسير، ولكن سعتها لا نهائية. والإحاطة بها إحاطة بمملكة علوية. فالكانتاتا عينة درامية دينية صغيرة لدراما أكبر وأضخم منها، تدعى Passion. والپاشن تعني حكاية آلام المسيح حتى الصلب. ولقد ألف الموسيقيون، لسنوات قبل باخ، هذا الفن الكنائسي بالقراءة المجردة للنص الإنجيلي، ثم بالحناجر الغنائية وحدها، ثم مع الآلات الموسيقية. وجاء باخ ليبدأ شيئاً جديداً تماماً يتميز بالدراما، وتناوب الطبقات الصوتية المختلفة، واعتماد النص الإنجيلي والشعر، وفوق كل ذلك الطاقة التعبيرية للكورال، وللكلام المرتل، وللأغنيات. وضع عملين لروايتين إنجيليتين لآلام المسيح، واحدة للقديس ماثيو (متى) تمتد لساعتين وأربعين دقيقة، والثانية للقديس جون (يوحنا)، تمتد لقرابة ساعتين. وكلُّ عمل خرقٌ لحدود العواطف المألوفة التي يبعثها الفن. تماما كما حاول بيتهوفن خرق حدود الجمال (بتعبير سوليفان). مع "رواية متّى لآلام المسيح" دخلتُ عتبة تساؤل جديدة بشأن الطبيعة الغامضة والملتبسة لهذه العواطف، لا في الموسيقى التي أحاطتني من باخ، بل صرت أتساءل بشأنها في الشعر الذي أقرأه، والشعر الذي أكتبه!

كان Handel (1685-1758) ألمانيـاً مُجايلاً لباخ، ولكنه حُسب على الإنكليز لطول إقامته بينهم. باروكي مثل باخ، يتمتع بقدرة فائقة مثل باخ على توليد الألحان التي لا تُنسى. انصرفت عبقريته لفن الأوبرا والأوراتوريو، وكان فيهما عميقاً في التعامل مع العواطف الإنسانية، عواطف أبطاله، بالرغم من أنهم جميعاً مستوحون من أبطال التوراة وأبطال الأساطير، وعميقاً في رصد أنواعها المتباينة، من حبٍّ، ولهٍ، غضب، رضا، كراهية، وغيرة...الخ. وكل منحاه في المعالجة دنيوي. وهو حتى في المعالجة الدينية، مثل عمله الشهير Messiah، ظل متلألئاً في رصد الغبطة الإنسانية، لم يبتعد عنها. فما الذي وجدت في باخ، مقارنةً بمعالجة هاندل الغنية للعواطف؟

كنت شخصياً أضيق بتحرّق العواطف. أضيق بالاندفاعة القلبية الجموح. بالميوعة العاطفية بالتأكيد. لا أميل إلى بعض دموع السياب الفائضة. تأوهات الإيطالي Puccini ذات الحشرجة. الغناء العراقي حين يريد أن يستجدي العواطف العامية. التهريج في الموسيقى والأفلام الهندية. ولكني، في ذات اللحظة، لا أستطيع أن أتخيل فناً عظيماً دون عواطف. العاطفة، أي عاطفة، هي موقع المشيمة التي تغذي النتاج الإبداعي بنسغ الإنسان. التي تربط هذا النتاج بالإنسان. التي تجعله يليق بأن يحيا. إذن، كيف أهتدي إلى العاطفة هذه؟ هل هي العاطفة الخالصة لوجه الجمال؟ أعرف أن في حقل الفلسفة من يرى أن العاطفة التي تولدها الموسيقى هي عاطفة خاصة، والموسيقى لا تعبر عن مباهج وأتراح الذات الإنسانية في لحظة ردود الأفعال، "بل هي ضرب من صوت وحركة"، بتعبير الناقد النمساوي Hanslick. شوپنهاور، وقد عزز رأيه

كلٌ من نيتشه وڤاگنر، يراها تعبيراً مباشراً عن "الإرادة" الكلية الحضور والفعل، القوة العمياء التي تقف وراء كل حركة وثبات، ولادة وموت... في الكون. هذا الموقف أعطى للموسيقى مهمة أرفع من مهمة التعبير عن العواطف الاعتيادية، وليدة ردود الأفعال الزائلة. هناك أفق إنساني لا تمسه عواطف الحب والبغض، الرضا والغضب، الأثرة والغيرة. أفقٌ إنسانيٌ رحب يشبه العواطف الدينية التي لا تطمع بنعيم أو تخشى جحيماً. عواطف امتلاك المعرفة، والإمساك بالسر في وحدة التناقض. عواطف اكتشاف الجميل، أو وحدة المحدود و اللامحدود. عواطف الإطلالة المفاجئة على الحقيقة في لحظة خاطفة كالبرق. أو مواجهة مفاجئة مع "المتسامي النبيل" في الإنسان. كل فنان يطلع نتاجه من القلب إلى العقل صُعُداً يعرف شيئاً من هذه العواطف. والموسيقى خُصّت بها. ولعل العواطف في موسيقى باخ من هذا الضرب. فيها رحابة أوسع من أن ترتبط بعواطف إنسانية بعينها.

الكاتب الانكليزي كولن ولسن Colin Wilson في كتابه الممتع والجريء "في الموسيقى" (On Music. Pan piper,1967)، ولقد سبق أن صدر بعنوان آخر هو "براندي الملعونين" عام ١٩٦٤)، يعتقد مع كثيرين بأن الموسيقى إن لم تجِش ليست بموسيقى. ولذا، كما يعتقد، لم يجد في باخ مصدراً عاطفياً مغذياً بسبب "أن باخ ببساطة لا يملك اللغة والتقنية لكي يعبر عن العواطف بصورة أقوى" (ص. ٥٦). وهو يورد حكاية زميلة له، التاعت من عواطف الحب الخائبة، "فكانت تفضل باخ على أي موسيقي رومانتيكي لأنها كانت تخاف، كما يبدو، من أن تلقي نفسها في غمرة العواطف" (ص. ٥٥). رأي قابل للمحاجحة، ولكنه ينطوي

على شيء من الصحة. ففي محيط العواطف المعهودة قد لا تجد في باخ ما يغنيك، وكأنه خُصّ بعواطف أخرى يحتاجها إنسان بعينه بحذر، كما حذرت زميلة ولسون، من غمرة العواطف الجيّاشة المألوفة. إن وعينا، أو لأقل جانباً من هذا الوعي، يطمع بأفق للعواطف غير التي أغنته أو أرهقته في حياته الروحية والجسدية الأرضية، والزمنية. عواطف تتولد من طبيعة علاقته الدفينة بالمطلقات: الكون، الله، الأبدية، الحياة، الموت، الجمال، معاني المشاعر في حالة تجردها مثل الحب، الحرية...! الشاعر يعرف أن هذا الأفق من صلب اختصاصه، وأنه ينبوع قصيدته الحقيقية. ويعرف أن القصائد التي تخرج دونه لا تنتسب إلا إلى ردة الفعل، والمرحلة التي تعود إليها. مع أن الموسيقى تفوق الشعر في هذا. لأن وسيلتها، وهي الصوت، ليست مادية. ولأن محتواها غير قابل للتحديد عادة. كما أنها في جوهرها خبرة داخلية خالصة، تنتسب لتلك الطبيعة الروحية في الإنسان.

بشأن الجمال الذي يثير عاطفة خاصة به، يحسن بي أن ألمح إلى التيار الفلسفي الذي لا ينكر عناية الفن بالعواطف، وقد عززه كثير من الموسيقيين والفنانين والشعراء، بقدر ما يؤكد وجود حاسة خاصة، وقوة جمالية بعينها، تبدو العاطفة الفنية معها ضرباً من الإثارة الخاصة، متميزة تختلف عن العواطف الإنسانية المعتادة. القاعدة تعتمد فكرة "الشكل الدال"، حيث أن الإثارة العاطفية التي يسببها العمل الفني هي وليدة حاسة جمالية بعينها، وأن التمتع بهذا الدافع الجمالي هو نوع نادر من الإثارة مستقل تماماً عن العواطف المألوفة. اللوحة التشكيلية قد تثير عاطفة مألوفة لدى المشاهد، لأنها ترتبط بصور جاهزة في ذاكرته

ومشاعره الشخصية. وهذا ما تفعله أيضاً الموسيقى التي تعتمد نصاً أدبياً كالأوبرا. أما الموسيقى الخالصة فتعتمد "الشكل الدال" وحده. ولكن المنطق في الفلسفة يتساءل: بأن كلمة دال إنما تشير إلى شيء يدل عليه الشكل، فما هو؟ الإجابة هي أن هذا الشكل لا يشير إلى شيء خارجه. بل إلى شيء في ذاته.

سترافنسكي الروسي (١٨٨٢-١٩٧١) الذي احتفى بعصر الجاز، من أولئك المحدثين الذين تطرفوا في إنكار العواطف في التعبير الموسيقي، وذهبوا بعيداً في أن الموسيقى عاجزة عن أن تعبر عن أي شيء بالمطلق. إنها شيء وراء مشاعر المؤلف الموسيقي. "إنها تعبر عن نفسها" في الشكل والتقنية. ولكن هذا الأمر لا يقنع كياناً مثلي شُغل بخبرة العواطف البشرية في كل كلمة قرأ، أو كلمة كتب. ولقد خبرت الشعراء الذين عنوا بالشكل والتقنية، والسعي لما هو مفاجئ وجديد دائماً، فوجدتهم لا يفعلون هذا إلا هرباً من محدودية مسعاهم مع مشاعرهم، التي انتهت إلى طريق مسدودة. شاعر مثل السياب لا يحتاج أن يفعل ذلك. موسيقي مثل بيتهوفن لا يحتاج أيضاً. ولكن يحتاجه موسيقي مثل سترافنسكي. كولن ولسُن رصد هذه الظاهرة مع سترافنسكي، ومع الألماني Paul Hindemith (1895-1963)، فهو يرى سترافنسكي، بعد مرحلته الرومانتيكية التي نضبت، "ينقاد إلى مرحلة متعَمدة من التعقلية المهذبة cultivated intellectualism، التي ترضي النقاد المثقفين، المولعين بالجدل النظري البعيد أميالاً عن واقع موسيقاه، ومحتواها... السؤال فيما إذا كان سترافنسكي قد أجبر نفسه على محاولات التجريب لكي يتجنب تكرار نفسه وارد. في موسيقى آخرين بعينهم - موتسارت،

بيتهوفن والهنغاري Bartok في عصرنا هذا ـ يشعر واحدنا بأن التغيير في الأسلوب الموسيقي إنما هو نتاج تطور الكيان الروحي للموسيقي جملةً. فهل تبدي موسيقى ستراڤنسكي هذا الضرب من التطور؟...إن شخصيته الفنية تشبه شخصية الشاعر أليوت. كلاهما بدأ كوريث لتقاليد نهاية القرن التاسع عشر، وكلاهما أقام سمعته المبكرة كمتمرد في الفن. وكلاهما أعلن تحوله إلى الكلاسيكية والنزعة الموروثة، وطور شخصية مستقلة. وكلاهما جعل من الدين مركز جاذبيته. ولكن التشابه لم يتحقق في نقطة مهمة واحدة. فقد ارتضى أليوت نتائج موقفه الذاتي، وأعلن بأن حياته الداخلية لا تعني أحداً غيره، باستثناء ما يرتضي هو أن يكشف عنه في شعره، ولذا توقف على الأثر عن كتابة الشعر... ستراڤنسكي لم يرتض ذلك، فبقي نتاجه الموسيقي وفيراً، ولكن أكثره يكشف عن ذلك الافتقاد للدافع الداخلي."(المصدر السابق ٨٢-٨٣)

١٢

الغبطة بموسيقى باخ بدأت تُشبع لدي عاطفة ما كنت لأعرف سرها تماماً، عاطفة الإحاطة بما هو رحب، احتضاني، شامل، وتتوحد فيه الأضداد. ضرب من التعويض عما، أو البديل لما، تتسم به العاطفة الدينية. كان باخ عميق الإيمان، عميق الإحساس بالحضور الإلهي في حياته. أراد لموسيقاه أن تكون ضرباً من الشكر للكرم الإلهي الذي منحه الموهبة الموسيقية الفائقة. فكرّسها لا لمدحه، بل لتمثل تجريده، رحابته، سعة قدرته، وشموله. ولذلك لم تعد موسيقاه أسيرة دين مسيحي، أو عقيدة أرضية. جرّد الإيمان من شوائب العقيدة، ورفعه معه إلى أفق الكلي، الذي يُحيط كل مخلوق بظلال الغبطة، مهما كان انتسابه الديني، أو حيرته الملحدة. ما من عاطفة من عواطفنا المعتادة، كما أشرت، تشغل حيزاً في موسيقاه. حتى التعامل مع الموت يقبل عليك احتضانياً، رحباً، لا خوف فيه ولا نذير. في الكانتاتا مصنف ٨٢ يضع باخ في أغنية مخصصة للصوت الخفيض، رجالياً أو نسائياً، لحناً لم يصدر إلا عن قوة خفية من قوى الإنسان الغامضة. استخدم باخ نصاً شعرياً، لا نصاً إنجيلياً:

لتنامي الآن أيتها العين المرهقة
برقة أطبقي الجفنَ وبسلام.
معكِ لن أمكثَ طويلاً، أيتها الدنيا
فقد طلّقتك ثلاثاً،
علّ روحي تزدهر ثانيةً.
ما من شيء هنا غير البؤس،
في حين ينتظرني هناك
السلام العذب والراحة الأبدية.

الأغنية تمتد لإحدى عشرة دقيقة، وتبدأ مع ضربات مطمئنة لبعض الأوتار ترمز للنوم ـ الموت، ثم مع تواصل الحوار البعيد بين آلتي الباص والأوبو. في حين تدور الأغنية بالصوت الخفيض دوائر، بفعل لازمة لحنية شديدة البطء، شديدة الهدوء. ما من شيء هنا ذو صلة بالندب، أو التفجّع، أو رثاء النفس. اللحن غير حزين، ولا فرح. بل لحن يتولد من الإرادة الخفية البعيدة للموسيقى ذاتها. كانتاتا كهذه عادة ما كنتُ ألاحق ما يصدر منها لمغنين مختلفين، يطمعون بالإسهام في التعبير عبرها، حتى توفر بين يدي قرابة ستة تسجيلات أتناوبُ عليها حين تلحُّ عليَّ الرغبةُ الباخية للارتفاع قليلاً عن السوق المكتظ بالبائعين.

هذا الارتفاع عن السوق إلى الله قد يحدث في قلب لم يستقر على إيمان، مثلي. لأن الأمر في جملته ليس دينياً، بالمعنى الحرفي للكلمة، أو ديني، بالمعنى الذي تشير فيه الكلمة إلى صلة الكائن الأعزل المحدود بما هو فاعل وغير محدود. الله هنا أفق رحب، سمح بغموض، يواجه نقيضه الواقعي المكشوف كبياض مستشفى، المتعيّن في التردي المريع لقوى

الكائن الروحية، في حقل الثقافة والأدب والفن، والحياة جملةً. ما كنت أفهم انتساب شعراء مثل أليوت، Audin إلى الكاثوليكية إلا بهذا المعنى. وارتقاء الدنماركي Kierkegaard عبر "الجمالي"، ثم "الأخلاقي"، إلى "الديني" إلا بهذا المعنى. وتجسد السياب في أيوب، و صلاح عبد الصبور في الحلاج...الخ. إن هذا الالتصاق المتردي للقصيدة في خطى التاريخ، أو العقيدة، (أو الجاه والشهرة!) والحاجة لاستعباد الجمهور لها ولشاعرها، تسيِّرهما على هواها، ما كانا ينطويان على أي نبلٍ نتطلّع إليه في الشعر. في أول بداية عام ١٩٩٢ كتبت قصيدة "أعطني قوتَ يومي"، التي لا تشي، حين أعاود قراءتها، إلا بهذا المعنى اللاديني للتطلّع إلى الإلهي:

إعطني قوتَ يومي،
ورغبةً أنْ أتجاوزَ هذا الحطامْ
في طريقي إليك.
أيها الربُّ، إني وحيدٌ أمامَ عشائي الأخير
أتتبّع خيطاً من النمل، يمتدُّ للقطعة الباردة
فوقَ مائدتي، من بقايا الكلامْ.
وكما يُدفئُ اللحمُ بردَ العظامْ
يُدفئُ اللحنُ سمعي
إذا أنا أصغيتُ للنبضِ، أو حركات الكواكب.

إن التطلّعَ إلى الخروج من مأزق السوق المكتظّ بالبائعين، (حين يصبح الكلامُ مجردَ بقايا، والبقايا باردة، يمتدُّ إليها خيط النمل..) لا يتم إلا عبر الدالين الموسيقيين: النبض (في العالم الأصغر)، وحركات

الكواكب (العالم الأكبر). وكلاهما من أرحب المفاهيم الفيثاغورية، والتصوفيّة، للموسيقى.

القراءة حول باخ هي الأخرى كانت معيناً، لا لمزيد من مفاتيح الفهم حسب، بل لمزيد من توفير الصحبة مع من يرون في باخ ما أرى. وما من أحد على خلاف. المستغرق في الموسيقى الجدية عادة ما يشعر بالوحدة بسبب افتقاده لصحبة الطريق. مرة في مؤسسة BBC كنت أسجل حديثا لقسم البرامج الثقافية، الذي كان الشاعر صلاح نيازي مسؤولاً عنه، بشأنٍ ما نسيته الآن، وبعد أن أنجزت التسجيل وقفت عند باب الغرفة أرقب الرجل المعني بتصفية الشريط بالقطع واللصق، فصرت من حيث لا أعي أدندن لأصرف الوقت بلحن راقص أحبه من مفتتح الرباعية الوترية الأولى من مصنف ٥٩ لبيتهوفن، فما كان من الرجل المنشغل إلا أن يقفز إلي، تاركاً الشريط المقطوع ليهتف بي: "رازوموفسكي، أليس كذلك؟" ضحكت. كانت رباعية بيتهوفن تلقب بذلك. وصار يحدثني ويضرب المواعيد، وكأنه اكتشف عضواً من أعضاء جمعيته السرية. قراءة الكتب والمقالات عن باخ، وغير باخ بالتأكيد، تعزز من مجتمعي الخيالي الضيق على رحابة أفقه. تمنحني أصدقاء جدداً يقولون ما أقول، أو يختلفون معي، عبر حوار غنيّ غنى العواطف (أو أنها تضيّق من دائرة علاقاتي، كما اكتشفتُ فيما بعد!). ولكن معظم الكتب والمقالات التي قرأتها عن باخ كانت تصرف الوقت في البحث عن مزيد من المعلومات، أو مزيد من توثيقها وتوكيدها. وكنت أبحث عمن يحدثني عن هذا الشيء الذي أحس مداه في هذا الفيض، الذي يخرج من إيمان باخ الديني لإيمان آخر غير ديني.

في فترة متأخرة وقعت، وأنا في تجوالي الأسبوعي داخل مكتبات شارع Chairing cross، على رواية لكاتب ألماني مجهول تماماً يدعى Johannes Ruber. الرواية بعنوان "باخ والكورس السماوي". واضح أنني توهمت في البداية أن الكتاب واحد من هذه الدراسات الكثيرة عن باخ. ولكني تعرفت على العلامة الروائية ما إن تصفحته، ثم ما أن قرأت كلمة التعريف في الطيّة الداخلية. قراءتي للكتاب كانت مفاجئة لمسعى بحثي. تماماً كالمفاجأة مع رواية "لعبة الكريات الزجاجية" لـ Hermann Hesse، التي قرأتها قبل أكثر من ثلاثين عاماً في بغداد. في رواية هسه يحضر باخ، أو شبح باخ، في عالم مُتخيَّل أيضاً، عبر حركة الأحداث والتأملات جميعاً. وإذا كانت رواية هسه تنزع للتجريد الرياضي المطلق المتمثل بالأفكار الكليّة، تماماً كما تنزع موسيقى باخ، فإن هذه الرواية، الألمانية أيضاً، لروبير تنزع إلى التجريد الروحي المطلق المتمثل بالمشاعر الكلية، تماماً كما تنزع موسيقى باخ. الأفكار والمشاعر في وحدة لا يحسن استيعابها إلا الشاعر. أو الشاعر الذي أرتضيه.

الرواية خيالية مثل رواية هسه. ومثلها تدور في زمن قادم غير متوقع. إنها بشأن حلم يراود البابا گريگوري التاسع عشر (شخصية روائية متخيلة طبعاً) لرفع الموسيقي باخ إلى مصاف القديسين. لقد كان مسناً كفاية حين دعي إلى منصب البابوية، من معتزله كرئيس للرهبان في دير في بيرگندي. لم يحدد مبدأ، ولم يصدر منشوراً بابوياً عاماً، ولم يعلن على الملأ ترقية أحد إلى مرتبة قديس: ولكنه فقط لو يستطيع أن يُغني القانون الكنسي عن طريق رفع باخ إلى مستوى قديس، إذن لمات مستريحاً. گريگوري اتصل بأساقفة طائفة باخ البروتستانتية في ألمانيا

بهذا الأمر، فوجدهم على خلاف بينهم مثل خلاف مساعديه في روما. ولكنه لم يتردد في مسعاه المتحمس، وكانت الخطوة الأولى في اجتماع كل الأطراف في مهرجان باخ الكبير المعقود في روما. الرواية تندفع بخفة إلى ذروتها في لقاء الحوار المكثف حول قدسية باخ والذي رأسه البابا، وكان إسهامه في أن سحب آلته المحببة الڤايولين وراح يعزف "پارتيتا" باخ المفضلة بكل ما يملك من عاطفة وحماس. وما إن انتهى مرهقاً حتى انسحب إلى سرير مرضه، مخلفاً السؤال معلقاً في ما إذا كان مقترحه السامي سيترك معلقاً مادام مريضاً. ويموت البابا، وتنتهي الرواية بصمت هادئ وعميق، تماماً كالصمت الهادئ العميق الذي خلفه موت كنيشت، بطل رواية "لعبة الكريات الزجاجية" غرقاً. سأختار من هذه الرواية شيئاً من فصلها الخامس عشر، الذي أعاود قراءته كلّ حين، تماماً كما ألفت معاودة مقاطع من رواية هسه:

"كان وجه البابا گريگوري شاحباً حين دخل بين اللاهوتيين. خطواته كانت على عهدها من الخفة والنشاط. وما أن أُغلقت وراءه الباب حتى انحنى للجمع وأخذ مكانه. هناك رفع يده اليمنى المحلاة بالخاتم البابوي ورسم علامة الصليب باتجاه الجمع بحركة خفيفة ودقيقة. بعدها أخذ مكانه وبمطرقة ذهبية صغيرة بدأ علامة البدء.

ثانية سمع الجمع ملخصاً للمقترح وما جرى حوله من خلاف حتى الساعة. آراء الناس طرحت حول مبدأ القديسين الذين يجب أن يُعرفوا عبر دليل معجز، حتى بعد موتهم. فهل حدث هذا مع يوهان سباستيان باخ؟ هذا ما واجهوا به گريگوري.

"عمله الموسيقي معجز كله،" أجاب بهدوء.

كـان يرغب أن يهـتف بذلك ولكنه أجـاب بنعـومـة. وإذ واصـل بدأ صوته يسـتعيـد قوته. تحدث عن ترتيلة للقديس توما الأكويني التي كان يتعبد بها.

"البصر، اللمس، والتذوق عرضة للخطأ كوسائل لمعرفة الله. وهي الحـواس ذاتهـا التي يتـوسلهـا الإنسـان لإدراك المعـجزات. العـلامـات المضيـئة، يقظة الموتى، شفاء المرضى، وتضاعف الخبـز...الأذن تعتـمد الكلمـات وحـدها، عند النطق. أيهـا الأخـوة: مـا الذي نحـتـاجـه من العلامات، من المعجزات..."

المعترضون همهموا بهمس: "إنه يسخف المعتقدات القديمة. القديسة تيريزا نثرت أزهاراً أمام الطفل يسوع. العلامات التي يلتقطها البصر عـادة مـا كـانت مـقبـولة." بعـدها قـالوا بأن القـديس لا يمكن أن يدخل السـماء إلا بصحبة الروح، إلا بفعل هداية، مهمـا كان صـغيـراً. منذ زمن وقـوة القديسين تكسب مؤمنين وتمارس تأثيرها على عـقول الناس. فـهل أنجز يوهان سباستيـان باخ، الذي يرغب البابا برفعـه إلى مستوى قـديس مدعـومـاً باسـتجـابة الناس جـمـيعـاً لذلك، هذا التـفويض الرسـولي الذي أورثه المسيح للناس جميعاً؟

هل كان هذا هو الاعـتراض الأخير؟

حـدق گريگوري حوله. وفـجـأة ابتـسم، ولأول مـرة هذا اليـوم. شـرع ذراعه، وكأنه يبعد بإصبعه ذلك الاعتراض بعيداً عنه، ثم قال: "بالتأكيد أنجز ذلك. عدد لا يحصى من النـاس عادوا لبيوتهم بعد سماع مـوسيقاه، بل عـادوا لأنفسـهم ليـستغرقـوا في التـأمل بالله. تأملُهم هذا يرقى إلى مسـتـوى صـلاة. فكم من الذيـن لم يتـأثروا بموسـيـقاه عرفـوا حـياة الإيمان

العميقة؟ ثمة فيلسوف، شاعر، ومعلم للمبادئ الزائفة من القرن التاسع عشر، والذي نعرفه جميعاً بالاسم - فقد هاجم الله علانيةً وأعلن موتَه بملء الفم، وبعد حياة عزلة، انتهى به الأمر مجنوناً في تورين - أعلن هو ذاته بعد سماعه عمل باخ St. Matthew Passion قائلاً: "من هذا العمل يمكن لك أن تعيد اكتشاف المسيحية، إذا ما كنت فقدتها ذات يوم." وآلاف الرهبان المسيحيين، الذين يعزفون وينشدون يومياً موسيقاه، داخل الصوامع، في الكنائس، هؤلاء يسلمون بالقوة غير الأرضية التي تنبعث من يوهان سباستيان باخ..."

سرعان ما شاعت في المجلس الكنسي غمغمة موافقة وتحولت إلى حماسة صريحة. صار الجمهور يومنون برؤوسهم علامة الموافقة للأب المقدس، فيما هو، وقد أخذت به حالة عجَبٍ زادته فتنة وإثارة، نادى على هوبكنز وأخذ يهمس بأذنه. أومأ الأخير برأسه وغادر القاعة. أعطى گريگوري إشارة توقف قصير بمطرقته الذهب، إلى أن عاد هوبكنز وبيده آلة الڤايولين التابعة للبابا في حقيبتها القماشية. أعطى گريگوري إشارة البدء، تناول الڤايولين، حشر طرفها تحت حنكه، ثم رفع الوتر...

خيوط الشمس اندفعت من النافذة. فقد كان منتصف النهار. والحرارة مرتفعة. بعد أيام مطر معدودة حل الصيف المتأخر وغير المتوقع على روما، التي كانت تحتفل بعيد القديس مارتن. الحرارة اخترقت القاعة فكان الهواء لاذعاً. برغم ذلك أمسك گريگوري بآلته وبدأ يعزف پارتيتا يوهان سباستيان. بدأ الصوت والضوء رقصهما ثانية. النوتة الواضحة أصبحت مرئية كالضوء. الحركة، والرقص أصبحا مسموعين في تتابع النوتات الهادئ. والجمهور مسحور يراقب قامة الرجل الطيع في

يد الإيقاع الموسيقي، المتمايل مع زمن الموسيقى الطبيعي. الرداء منحدر بنعومة. الرأس، وقد انحنى قليلاً إلى جانب الآلة، يتحرك بطريقة لا تكاد تكون مدركة. في كل مرة يرفع گريگوري القوس عن الوتر تؤدي يده ضربة خفيفة يحاول فيها إغماضة يسترجع بها نظام النوتات قبل أن يبدأ من جديد. لقد جعل الأب المقدس من نفسه الناطق عن مرشحه: متى حدث شيء كهذا إلا في إطراء العذراء الأم؟

كانت الحركة الأولى عند نهايتها. خفض گريگوري آلة ال?ايولين، ووضع القوس جانباً، وراح يمسح جبهته بقماشة كانت على كتفه لحماية ردائه، ثم أشار إلى بعضهم ليسحبوا الستارة الغامقة اللون، فقد كانت الشمس حامية التوقد عبر النافذة. بعدها واصل العزف: الحركة الثانية، الثالثة، الأخيرة، بصورة رائعة ملوكية وعميقة...

كان يمسح جبينه بين فترة وأخرى. وبين فترة وأخرى حين ينحني يرقب لون ذراعيه يزداد شحوباً. ويشعر بوخزات متتالية تزداد حدة. لقد كان قرابة أن ينتهي. الحرارة التي تحيطه تتضاعف بفعل الحضور المتزايد للجمهور، وبفعل إطفاء المراوح ساعة العزف. ومع ذلك لم يوفر الرجل الشيخ دقة يتطلبها النظام الصارم لعمل الموسيقي الكبير. روح باخ تدفقت قُدُماً، ومن بين يدي العازف تحررت لتضيء نشوة ورغبة من أجل سلام خالص في قلوب جمهوره.

ضجت القاعة على الأثر بتصفيق جذل باستثناء قلة أحجمت لسبب. پلاتوني أحنى رأسه. هوبكنز أعطى مُتنفساً لمشاعره، شاخصا لگريگوري بعينين مشعّتين. وقد كان قبل قليل عرضة للشك به. أما الآن، فهو يرى جبينه، شعره الفضي، عينيه الواسعتين خلف نظارته بكل ما تمنحانه

لوجهه الطيب من تعبير عن العجز، وكذلك فمه الصغير ذا الابتسامة المعتادة. إنه رأى يده جميلة وماهرة بشكل رائع، في الإمساك برقبة الفايولين، وبالقوس. ما من شك هناك. فالرجل ذاته قديس. ويبدو، في تلك اللحظة، أن اللاهوت قد اندحر وأن معتقد الناس قد ربح الدعوة لصالح باخ.

وضع گريگوري آلة الفايولين جانبا فيما اتسعت ابتسامته. ولكن الأمر كلفه جهداً بينا. فجأة قبض على حافة المكتب بيدين بدتا خائرتين، مستعيناً بذراعي هويكنز وكاردينال جاءهما مسرعاً. قاداه إلى خارج القاعة محاطاً بجمع صامت قاده خطوة خطوةً إلى مكان إقامته. لم يستعد قوته ذلك اليوم. ولكن بينما الرجلان يقودانه إلى غرفته، والأختان كلارا ورافائيلا واجفتان خائفتان، قال گريگوري ببطء، بالرغم من محاولة السيطرة على صوته، وبنفس متقطع: "كانت هذه ساعة محاكمة من أجل الفن والكائن الإنساني. ولعلها اختبار شديد للفن. لأنها ذات جذر إلهي بالضرورة. نحن نؤمن بأن الروح القدس تقيم في حشدنا الكنسي. وأنها كانت قوة متنفذة في هذه المناسبة أيضاً. ولقد كنت شاهداً على ذلك. هل تُرى سيأخذ الإنسان المواهب التي منحها الله بصورة جدية أم لا، حيث الفن يحتل المرتبة التالية بعد الحب..."[٧]

Johannes Ruber: Bach and the Heavenly Choir, Tr. M. Michael, R H- Davis, London, V p.148-153

١٣

"حيث يحتل الفن المرتبةَ الثانية بعد الحب...". ولكن الفن لدى باخ هو الحب. تعرفت على هذا الأفق عبر موسيقاه. الموسيقى الرومانتيكية تعبر عن عاطفة بشرية غنية، هي وليدة معترك الحياة. موسيقى هاندل الباروكية، في كل ثراء أوپراه، تعبر عن هذه العواطف بصورة مدهشة. موسيقى موتسارت الكلاسيكي، الذي توسط بين باروك هاندل والرومانتيكيين، فياضة هي الأخرى بهذه العواطف، ولكن بلمسة البراءة التي تعالت على الخبرة بمعجزة. باخ، بفعل قدرة خاصة على الانتفاع الروحي في التعامل مع الله (الفكرة المطلقة)، أو مع الإيمان الديني (العاطفة المطلقة)، دخل حضرة "الرحابة" المطلقة. يجدها الشاعر في الليل الضارب الظلمة، وفي النهار الضارب الإضاءة. ولا فرق. أنت تدخل نص "عذابات المسيح وصلبه"، وتتمثل العذابات والصلب ولكن دون أن تفقد صدق علاقتك بعذاب التضحية كفكرة وعاطفة، مجردتين عن الحدث التاريخي. الممثل الذي يقوم بدور هاملت لا يتمثل هاملت الشيكسبيري بحرفية، وكذلك الإصغاء لآلام المسيح الباخية، هي إصغاء لباخ الذي لا يتمثل بدوره قصة المسيح بحرفية. وإلا لكان عمله نصاً موسيقياً نفعياً لا تلين له إلا عاطفة المؤمن المسيحي وحده. باخ إذن

مؤمن مسيحي، وميال بصدق إلى النص الذي انتخبه من آلام الصلب، ولكن إيمانه وميله لم يُلزماه بحرفية النص حين تبناه عن رغبة، بل سرعان ما مال وانتمى في لحظة الإبداع الموسيقي إلى مخيلته هو. هذه المخيلة هي التي حولت النص إلى موسيقى على درجة عالية من الصدق.

موضوع القصيدة قد يبدو مقارباً للنص الذي انتخبه باخ عن صدق. في إحدى قصائدي رجل يستيقظ فيكتشف نفسه ميتاً. ومن موقع لازمني يبدأ حنينه إلى حياته الأرضية:

وافاني الأجلُ

١

وافاني الأجلُ ، وفي مقهىً
أيقظني رجلٌ. كانت غفوة منتصف الظهر:
كتابي، قدحُ الشاي، نعالي المطاط، ورائحةُ العرق.
وما من أحدٍ، حتى الرجلُ توارى، إلا المذياع
يرتعدُ بصوت «أبي العينين».

أصغيتُ له، وثنيت عليه.
واشتقتُ، بفعلِ بقايا أثرٍ فوق الثوب، إلى الدنيا،
للضحكِ المجان، وللحزنِ المجانْ.
للناسِ، وهم يثبون على بعضٍ.
لحمار الجار، وقد زانته الحكمةُ زرقاء،

كالهالةِ فوق جبينه.
لحماقةِ سفرٍ لمْ يهدأ
من أجلِ الخبرة.
أو سفرٍ آخرَ في النفس
من أجلِ براءةِ نفسٍ لمْ تَبرأ.
واشتقتُ إلى الرغباتِ الحارقة،
عاريةً مثل السمك.

منْ أنت
يا حارسَ بابِ القلعةِ إنْ قورنتَ بحارسِ بواباتِ الأبدية؟
أو أنت، نديمي في كاردينيا،
إنْ قورنتَ بهذي الصفوةِ من ندمائي المنتظرين؟
(١٨/١٠/٢٠٠١)

ولكن لحظة انتخابه (الموضوع)، كان الشاعرُ يتطلّعُ إلى (مضمون) يتخفّى وراء موضوعه. كلمات القصيدة المكتوبة قشرة تشف عما وراءها. وما وراءها طبقات لا محدودة وطيات، لم يهدف الشاعر إلى واحدة منها. بل لم يهدف لشيء واضح بيّن، عن وعي، ودراية، وحساب. هذا المسعى موسيقي في جوهره. أو مسعى يحاكي الموسيقى.

١٤

كيف وجدت القراءة عن الموسيقى مصدراً للمعارف؟

الإجابة لا شك ستصرفني قليلاً إلى تأمل موضوعة العلاقة بين الموسيقى والكلمات. فأنا رجل كلمات بالدرجة الأولى، بالرغم من ممارستي الرسم، والإصغاء الموسيقي. الكلمات أول حقل أرتاده لبلوغ الضفة الأخرى الغائبة وراءه. بعدها تعرفت أن هناك أكثر من حقل يرتاده المرء ليعبر بواسطته، أو معه، إلى تلك الضفاف الغامضة مما يخفي الواقع الظاهر وراءه. حقول الفن البصري والفن الموسيقي من أبرزها. ولكن الكلمات الرائدة دفعت بالحقلين إلى المجاورة، وبقيت وسيطاً مثيراً لهما. مازالت رؤية اللوحة، من أجل أن تكتمل، ميالة إلى وساطة الكلمات. في المعلومة التي تُلحق بها على هامش الصفحة في كتاب، أو على حائط العرض في الصالة والمتحف. أو في الاجتهادات النقدية التي تليها في الصحافة والكتب الفنية. كم قادني كتّابُ فنٍّ كبار إلى إعادة اكتشاف لوحات عديدة، ما كنت لأبحر في أفانين ملذاتها لولاهم. وأقول "ملذات" لأن اللذة هي الثمرة الفريدة التي تنتج من تلاقح الفن والكلمة. إن القراءة حول Caravaggio ضرب من التهيام داخل عتمة لوحاته التي لا تكاد تشف منها الأجساد. وتأمل الطبيعة الرمزية لدى

Gauguin لا يرد كفاكهة ريانة إلا عبر النص الكتابي. ومن قرأ رواية ماريو يوسا The Way to The Paradise حول هذا الفنان في تاهيتي، لن يغفل المذاق الشهواني لثمرة هذا التلاقح. وفهم van Gogh وحرارةِ ألوانه لن يكتمل دون المرور على رسائله لأخيه Theo.

الأمر يبدو أبعد أثراً مع الموسيقى. رغم أن الظاهر من علاقة الموسيقى بالكلمات لم يكن على مستوى واحد من التوافق والانسجام. فلقد بدأت الموسيقى في مراحلها المبكرة والباروكية تدين للكلمات بالكثير، حتى لتبدو الموسيقى أقل شأناً من الشعر. بل هي الخادمة الطيعة له. وحين ظهر فن الأوبرا مع مطلع القرن السابع عشر في فينيسيا كان الدافع الأساس هو العودة إلى رفعة النص الشعري الدرامي اليوناني. وكل الانتفاضات التي صاحبت تطورها ـ ثورة Gluck، وڤاغنر Wagner ـ إنما كانت انتصاراً لصحبة الشعر. وفي القرن الكلاسيكي مالت الكفة للموسيقى الخالصة، وانحدرت معها كفة الكلمة. ثم سرعان ما عادت سطوة الكلمة في المرحلة الرومانتيكية. وعاودها الانحسار في العصر الحديث...ألخ إلا أن علاقة الموسيقى بالكلمة في داخل الشاعر لا شأن لها بمراحل الصراع في علاقتهما التاريخية. صحيح أن رسامين مثل Delacroix وGauguin رأيا أن الموسيقى أرقى من الفكرة، وأن تفوقها على الأدب يكمن في غموضها، وأن اللوحة إنما تطمع بالإيحاء لا بالوصف، ومن هنا قرابتها من الموسيقى. وصحيح أن هذا الجانب من الموسيقى، وهو الجانب الأخطر من بين جوانبها، هو الذي يرضي ظمئي للغامض الذي يستعصي على الدلالة المحددة، المباشرة. إلا أن لجوئي، أو غبطتي بالقراءة حول الموسيقى إنما تفيض من الينبوع ذاته. ينبوع إحاطة

العمل الموسيقي بما يوشك أن يوحي به، أو يقترحه. هذه النظرة المواربة التي تفيض بدورها بالشكوك والريب والتساؤلات. فكم قرأت عن رباعيات بيتهوفن الأخيرة، أو عن Art of Fugue The لباخ، أو عن Don Giovanni لموتسارت، أو عن سيمفونيات Mahler، فما ازددت في القراءة إلا حيرة وتساؤلاً، على أني بذات المقدار ازددت غبطة وغنى.

والأكثر إثارة في هذا الموضوع هو أن هذه القراءة الموسيقية، أو بالأحرى تلك الكتابات الموسيقية، كانت دليلاً لأكثر حقول المعرفة قرباً إلى العقل والقلب. أعني حقول الأدب والشعر، والفن، والفلسفة، والدين. ما كنت أقرب شوبنهاور لولا الموسيقى. وما كنت لأستوعب نيتشه لولاها. وما كنت لأتأمل اللوحة، بالطريقة التي أرتضيها الآن، لولا استثارات التعبيريين باتجاه المدارس التي سبقتهم. وما كنت لأغترف من فيوضات الديانات لولا تأملات الكُتّاب في موسيقى الغرب، والشرق الإسلامي والهندوسي. ولعل سعيي لكتابة الفضائل الموسيقية (في الأجزاء الأربعة حول علاقة الموسيقى بالشعر، والرسم، والفلسفة، والتصوف على التوالي) ليس إلا حصيلة هذه الحميمية في القراءة مع الكتب الموسيقية.

الكتابات النقدية الموسيقية، أدبية كانت، أو فنية، أو فلسفية، أو دينية، إنما تشكل طرف نقيض دلالي لطرف الموسيقى العصي على الدلالة. تماماً كما يغمر كيانَ الإنسان الذي لا يطمئن إلى دين أو عقيدةٍ فيضُ الإحساس بما وراء الظاهر.

ما وراء الظاهر هذا، الذي تطمع البصيرة ببضع ومضات منه، يطمع به المتصوفة. "قلب الأشياء" هذا، كما يسميه شوبنهاور، هو الذي تقدر

عليه الموسيقى وحدها، من دون الفنون جميعاً. شوبنهاور يضيف إليه الفعل الجنسي، بعد أن اكتشف في هذا فعلاً ميتافيزقياً (شأن الموت)، لأن الإنسان إنما يُخلق نتيجة هذا الفعل. في الفعل الجنسي، وليد الحب، يغفل الإنسان ذاته ويختبر الوحدة مع الآخر. هذا الفعل، على قصره، ينطوي على فاعلية تصوفية غامضة، قادرة على نقلنا إلى "قلب الأشياء" العصية على الإدراك:

"إن خبرتنا مع الفن قادرة على أخذنا خارج أنفسنا. حين نستغرق في عمل فني إنما نغفل أنفسنا تماماً. يبدو الزمن فيها قد توقف. إنها الحالة التي تضعنا، كقوى مدركة، خارج الزمان والمكان. يحصل ذلك، كما يرى شوبنهاور للسبب التالي: إن كل الفنون، باستثناء الموسيقى، فنون تمثيلية representational، ولكن ما تمثله ليس الشيء المدرك المفرد، أو الشخص، المشهد أو القصة المفردة، كما هي في ظاهرها، بل شيء ما هو ذاته ممثل من قبل هذه الظواهر. العمل الفني يرينا ما هو كلي في ما هو جزئي. يتقبل شوبنهاور فكرة المُثل لأفلاطون، باعتبار أن كل شيء موجود إنما هو تجسيد لشيء من مثال كلي أو مجرد. على هذا الاعتبار نملك الفكرة عن بيت، أو زهرة خزامى، أو ملك، وهذه جميعاً منفصلة، ومستقلة، عن أي بيت، أو زهرة خزامى، أو ملك في الوجود الفعلي. وهذا يصح على أي شيء ندركه عبر الخبرة. هذه الأشكال المثالية إنما هي حقائق مجردة: موجودة، ولكن ليس في الزمان والمكان. إن خبرتنا المعتادة مع الأشياء تجعلنا على تماس مع الأمثلة العينية منها، ولكن العمل الفني يسمح لنا بانتباهات كالومض للمُثل أو الأشكال المجردة ذاتها. الفن يرينا الكلي المتخفي وراء الجزئي، الكلي خلال الجزئي. في

العمل الفني، إذن، نكون على اتصال مع شيء ما ليس في الزمان والمكان: وهذا يعني أن ذواتنا، طوال استغراقنا فيه، لن تكون في هذا الزمان والمكان أيضاً.

الموسيقى وحدها، من بين الفنون، ليست تمثيلية بهذا المعنى، ولا تمثل "مُثُل" أفلاطون المجردة. إنها، برأي شوبنهاور، تعبير ذاتي لشيء ما لا يمكن أن يُمثّل على الإطلاق، شيء اسمه الشيء في ذاته noumenon. إنه صوت الإرادة الميتافيزيقية. ولذلك يبدو وكأنه يتحدث إلينا من الأعماق الأبعد من تلك التي تصلها الفنون الأخرى، فتبدو اللغة قاصرة عن الانقياد له، والفكر قاصراً عن فهمه. الإرادة الميتافيزيقية تعلن عن نفسها طبعاً كعالم ظاهري، ولكنها أيضاً تعلن عن نفسها كموسيقى، يمكن أن تُرى كصيغة وجود بديلة عن العالم نفسه. إنها تقف منفردة عن بقية الفنون كشيء مختلف عنهن جوهراً، ومتفوق بلا قياس. الموسيقي العظيم ميتافيزيقي عظيم، يخترق الظاهر إلى مركز الأشياء ويعطي تعبيراً حقيقياً عن الوجود بواسطة لغة تقصر عن إدراكها عقولنا، فكيف عن ترجمتها إلى مفاهيم أو كلمات. يقول شوبنهاور: إن "المؤلف الموسيقي يكشف عن الطبيعة الأبعد للعالم، ويعبر عن الحكمة الأعمق، في لغة لا تفهمها قدراته العقلية." "الموسيقى تعبر، في لغة كلية تماماً، في مادة متجانسة، وبالأنغام وحدها، بجلاء وحقيقية عظيمين، عن كينونة العالم الداخلية في ذاتها...."[8]

في فترة متأخرة كرس راديو ٣ في البي بي سي أسبوعاً كاملاً لموسيقى بيتهوفن مجتمعةً. كانت تجربة فريدة بالتأكيد، اختلف بشأن

See Bryan magee, Tristan Chord, p.170 ٨

تأثيرها الناس والنقاد. وبسياق الحديث عن مهمة القراءة في حقل الموسيقى استوقفني عنوان مقالة في جريدة Guardian للناقد Delan Evans يقول: "بيتهوفن قاطع طريق نرجسي" مع هامش للعنوان الاستفزازي: "كان المؤلف الموسيقي عبقرياً بالتأكيد، ولكنه حرف الموسيقى عن توجهها الشمولي الرائع إلى هاجس ذاتي معذّب". ويعرض الناقد بحماسة مرهفة موقفه السلبي من موسيقى بيتهوفن، بدت لي نافعة ومغذية، لا لدربة الأذن، بل لدربة الوعي على الاتساع للتعارضات. إيڤانز يؤمن بأن بيتهوفن غيّرَ الموقف الموسيقي المألوف لدى الناس، ولكنه غيره باتجاه الأسوأ. فأكثر الموسيقيين الغربيين منذ فيثاغورس، الذين ربطوا الموسيقى بحركة الكواكب في اليونان القديمة، حتى اليوم يتفقون على أن الجمال الموسيقي يعتمد علاقةً ما غامضة بين الصوت والرياضيات، وهذه العلاقة تعطي الموسيقى هدفاً موضوعياً، يسمو بخصوصية المؤلف الموسيقي إلى أفق شمولي وكلي. بيتهوفن وضع حداً لهذا الموروث النبيل بأن حقق استدارة كاملة عن الموسيقى المتوجهة للآخر، إلى الموسيقى الموجهة إلى الداخل، إلى المركز النرجسي للموسيقي ذاته وروحه المعذبة. هذا الانقلاب الشنيع قاد بصورة بطيئة ولكن محتومة إلى موسيقى Schoenberg وWebern اللامقامية البغيضة. إن كل توجه خاطئ تقريباً حدث في القرن التاسع عشر والعشرين إنما تولّد من خطأ بيتهوفن ذاك... إن هذا لا يقلل من شأن عبقرية بيتهوفن، بل يؤكد فقط أنه وظف عبقريته في خدمة فكرة متصدعة في أساسها. فلو أنه كرس مواهبه لخدمة وجهة فيثاغورس الموسيقية النبيلة، لربما أعطى نتاجاً أعظم حتى من موتسارت. فأنت تستطيع أن تسمع هذه الإمكانية في رباعيات

بيتهوفن الوترية المبكرة، حيث الحركات عادة ما تنتهي باستنتاجات بالغة الأناقة، وحيث الكثير من اللعب الذي يذكر بهايدن وموتسارت. لو أن بيتهوفن طور فقط هذه الالتماعات الرقيقة بدل العناصر بالغة القتامة، المتوفرة في أعماله هذه، والتي أصبحت في الرباعيات الأخير تامة السطوة. فما من التماعة تفاؤل، وإذا ما توفرت فسرعان ما تغيم وتتلاشى.

"من النافع مقارنة الهاجس الداخلي المرضي لدى بيتهوفن والحيوية المبرأة من ذلك لدى موتسارت. فتماماً مثل فيوگات باخ التامة الشكل، وكونشيرتات Vivaldi المتلألئة، تبدو موسيقى موتسارت النموذج الكلاسيكي الأمثل للأناقة الشكلية وللهارموني الفعال والمؤثر. إن موسيقاه تشترك وموسيقى باخ في ذلك الإنجاز الضخم لتوكيد قيم عصر التنوير المتمثلة في الوضوح، العقل، التفاؤل، والذكاء. إلا أننا مع بيتهوفن تركنا وراء ظهرنا كل طموحات عصر التنوير البعيدة، وبدأنا الانحدار إلى النزعة الداخلية النرجسية للمرحلة الرومانتيكية. إن موتسارت يمنحنا موسيقى تتطلب منا أن نقدرها لذاتها، ولا تحوجنا إلى أي تفصيلة من حياة المؤلف لكي نتمتع بها. في حين تدور كل موسيقى بيتهوفن حول ذاته هو، إنها ببساطة وسيلة نقل لعرض مزاج متأرجح بالغ الغرابة في الاستغراق الداخلي، وغارق في المشاكل الشخصية."[٩]

هذا الرأي ليس غريباً في حقل التذوق الموسيقي، والموقف النظري الموسيقي. كان تشايكوفسكي لا يحب بيتهوفن، ويفضل عليه

٩ The Guardian, Tuesday June 7, 2005

موتسارت. فبيتهوفن مرحلة جديدة في الموسيقى، لم يوظف عبقريته لتعزيز معمارها الجمالي كقوة مستقلة بموضوعية عن الذات، بل على العكس، حرف توجهها، مع اندفاعة حارة، إلى الرحيل الداخلي الذي لم تألفه الموسيقى من قبل. ثم أصبح عرفاً مقدساً بعده.

كنت قد اعتدت هذه التعارضات في توجه العبقرية الفنية، وفي توجه الذائقة وإملاءاتها النظرية. وما عرضته قبل قليل من رأي للبروفيسور ديلان إيفانز لا يعدو اجتهاداً نظريا، لا أعتقد أنه يخل تماماً بحرص البروفيسور على الاستماع إلى بيتهوفن، والانتفاع من هذا الرحيل الداخلي الذي يضاعف من غنى الكائن. فأنا لا أجد تعارضاً بين كوني موضوعياً وذاتياً في آن، وأني احتاج أن أتنقل، أو أتوزع بين زاويتي النظر الموضوعية والذاتية حين أحتاج، أو يحلو لي. لأني أشعر أن الإنسان أوسع من كليهما. ولعلي أجد في حركات الأداجيو عند موتسارت الكثير من ثمار الذاتية، التي تعرفت عليها عميقة في بيتهوفن. كما أجد لدى الأخير الكثير من ثمار الموضوعية الواضحة، المشرقة، المتوازنة التي ألفتها في كلاسيكية هايدن وموتسارت. وأعرف مقدار الإجحاف الذي يحيق بالوجود الثري لو أنه اقتصر على رؤية واحدة، أو مظهر واحد. إن رحيل بيتهوفن إلى الداخل وفَرَ لمحب الموسيقى طريقاً معبداً ظهرت فيه عبقريات تمثلت بموسيقيين من أمثال مالر، بروخنر، فاگنر، والكثير من الرومانتيكيين والمحدثين فيما بعد. إن ساعة بيتهوفن تختلف جذرياً، في خلوتي الموسيقية، عن ساعة موتسارت. على أني لا أملك أن أتخيل حياتي الروحية تستقيم دون هذين التوجهين المتعارضين.

١٥

في فصل عن قصيدة النثر ودربة الأذن (من كتابي تهافت الستينين)، كتبتُ ما يلي: "... هناك نسبة كبيرة من المواهب الشعرية لا معرفة لديها بالأوزان، وإذا ما فرضت دراستها واستيعابها على النفس فستظل قاصرة عن هضمها، بسبب افتقادها للأذن الموسيقية، لأن الأوزان ضوابط إيقاعية للموسيقى. ومع أن الإيقاع جوهر موسيقي، إلا أن الموسيقى ليست إيقاعاً كلها. فهي تتولد وتتحرك بفعل تدفق المشاعر. وكثافة المشاعر هي التي رفعت بالكلام العادي، في درجات درسها الموسيقيون، إلى أرفع مراحله في فن الأغنية الأوبرالية Aria. فالكثافة العاطفية هي وحدها التي تجعل من الكلام العادي كلام «خطبة»، بسبب تغيير طبقة الصوت، أو ترفعه أعلى إلى تلون موسيقي في الخطبة، إلى كلام ملحن يسمى لدى الموسيقيين بـ Recitative المنفرد، أو الآخر المصحوب بالموسيقى، أو Arioso المقاربة للأغنية، أو الآريا، وهي قمة الهرم. إن انعدام الموهبة في هذا الحقل يشكل عورة لا سبيل إلى معالجتها أحياناً".

"شاعر صديق قرأ علينا، أنا والراحل نجيب المانع، بيتاً للمتنبي لا يحضرني الآن، فأحسست ارتباكاً نشازاً في الإيقاع، ونبهته عليه دون أن



أعرف الكلمة المفقودة أو المستبدلة، وانتبه المانع لذلك هو الآخر، ولكن الشاعر الصديق أصر على صحة قراءته الخطأ قائلاً إنه مستعد لإحضار ديوان المتنبي من بيته لإثبات ذلك.. قلت له: إذا أحضرت الديوان وتبينا أن قراءتك متطابقة مع ما هو مطبوع، فإن قراءتك والبيت المطبوع في ديوان المتنبي على خطأ.

"الشاعر الصديق لم يشعر بالارتباك الإيقاعي، بسبب محدودية قدرته في هذا المجال، ولذلك يعتمد التوثيق المطبوع، غير عارف بأن الأذن الموسيقية هي التي شرعت الإيقاع واللحن والهارموني، ولا تجاربها الطباعة المُعرَّضة للخطأ.

"إن ضعف الأذن موسيقياً يشكل أحد العوامل التي دفعت عدداً من الشعراء إلى خوض تجربة قصيدة النثر. ففيها يفلت الشاعر من الضوابط الوزنية والإيقاعات الثقيلة الوطأة، إلى ما يسميه إيقاع النثر الرحب. والمؤسف أن هذا الشاعر يتغاضى دائماً عن حقيقة أن هذه الضوابط الوزنية والإيقاعات لا تشكل شاغلاً أو عقبة أمام الشاعر الذي يملك أذناً موسيقية، فهي تحصيل حاصل داخل الموهبة الشعرية. ولعل القدرة المرهفة لاستيعابها هي أولى عناصر الموهبة الشعرية. وكم من شاعر وناقد أشار إلى أن القصيدة تبدأ، قبل أن توضع الكلمات على الورق، بالتكرار المنغم لبعض الكلمات، أو بضربات الأصابع استجابة لداعي الإيقاع.

"إن الضعف الموسيقي في الأذن قد يكون عاهة، أو قد يكون نقصاً في التربية والدربة، وهي الظاهرة الأعم. فإن شعراءنا، ومثقفينا عامة، لا يصغون إلى الموسيقى الجدية إصغاء قارئ النص الإبداعي، أو متأمل

اللوحة. إنهم لا يرون فيها مصدراً للوعي. والإصغاء لها يكلف آذانهم وأرواحهم جهداً لا يسمح به كسلُهم ومجاراتُهم الثقافة المحيطة، السائدة، التي تبحث عن الشكلي، وعن المدهش المثير والمسلي. ونحن نعرف أن الموسيقى الجدية هي أبعد الفنون عن الإثارة والإدهاش ومجاراة الموضة. إنها تتحرك وراء السطح الظاهر، ولا تهتم بالمعايير الزمنية. فما زال المستمع الجيد يجد في كانتاتا لباخ من تأمل الروح ما لا يجده في أي عمل طليعي.

...

"حين كتب حسين مردان بهذا الاتجاه في الخمسينيات أطلق على نصه تسمية «النثر المركز»، وهي تسمية غاية في الوضوح ولا التباس فيها. ولكن الأجيال التي جاءت بعده حذفت تسميته وفرضت بدلاً منها تسمية «قصيدة النثر»، لأن هذه التسمية اجتاحت حقل الشعر منذ السبعينيات، بصورة غاية في التطرف والاتساع حتى أنها، وهي ظاهرة أوروبية مئة بالمئة، بدأت تبحث لها عن أسلاف في الأدب العربي تنتزع منهم نصوصهم، التي تنتسب إلى عالم النثر الفني كما ينتسب السمك للماء، وتنسبها قسراً لـ«قصيدة النثر» لتكون حفيدة شرعية لهم. وهذه النزعة المجافية للاعتراف بفضائل الغرب، هي نزعة نفسية عميقة التجذّر في «الثقافة الرسمية» العربية. إن الاعتراف بأن «قصيدة النثر» فن في الكتابة الشعرية أوروبي وغربي، يقتضي معرفة حقيقية بذلك، كما يقتضي اعترافاً بمقدار محدوديتها القصوى في النتاج الشعري الغربي ....

"إذن، هناك شعراء لا يحسنون استيعاب الأوزان، وآخرون لا يملكون

دربة الأذن الموسيقية، وفريق ثالث يملك قدرة على استيعاب الأوزان عالية، ولكنها قدرة رياضية لا تدفعها أو تغنيها العواطف والخبرات الروحية. وهناك الشعراء الذين يحيطون بكل ذلك، بكل ما تتطلبه الموهبة وما يتطلبه الحماس معاً.

"شاعر قصيدة النثر قد يخرج من أي مجموعة من هذه المجموعات الأربع. قد يكون هارباً مما يجهل، وقد يكون وليد انعدام الحساسية الموسيقية، وقد يكون ضيقاً بالقيد الرياضي الجاف للأوزان، ويحسب أن إيقاع النثر يمنحه فرصةً أكثر لرؤاه الشعرية، وقد يكون واحداً من خيارات عديدة يملك زمامها عن مقدرة.

"وهذا الأخير قد يكون أقرب الآخرين إلى الحرية، التي يتطلبها العمل الإبداعي. إلا أنه من أندر الأنواع بين كتاب قصيدة النثر، وأضعفهم في كتابتها. وهذه مفارقة لا غرابة فيها، لأن موهبته قد استوعبتها القصيدة الموزونة ذات الطاقة الموسيقية أولاً، ولأن الحرية أمام الخيارات العديدة لا أهمية لها كما يبدو. فالشاعر المثقل بكفتي الموهبة والحماس المعرفي، يتألق بفعل معتركه مع الضوابط والقيود، ويتلاشى تألقه مع تلاشي التحديات.

"أحد شعراء قصيدة النثر حاول جاهداً أن يدرس الأوزان ويحفظها بهدف استخدامها بين ثنايا قصيدة نثر له. المقطع الذي استخدم فيه الشكل التقليدي، لكي يبدو مقتدراً في الأشكال جميعاً، يكشف عن لعبة رياضية ذهنية حاول فيها مجاراة تفعيلات أحد البحور بالكلمات. إنه استخدم البحر كقالب صب فيه الجملة الاستعارية على المقاس. وهذه المحاولة جرّأته حتى على متابعة ما يراها أخطاء عروضية لدى الشعراء.

"إن وهماً كهذا ممكن تماماً. لأن الملكة الرياضية قادرة على معرفة الأوزان واستخدامها، ولكن كما استخدمها ابن عقيل في ألفيته."[١٠]

إن معظم مجموعاتي الشعرية، التي تواصَلَ إصدارها منذ العام ١٩٦٨ حتى اليوم، لا تكاد تخلو من قصيدة نثر. فالموسيقى في داخلي، وموسيقى الشعر ذاتها، تطمعُ بأن تتدفق في أشكال عديدة. والنثر، في أحيان ليست مألوفة، يستجيب للتدفّق الموسيقي ذاك. بحيث يبدو الفارق الوحيد، لي، بين قصيدة النثر وقصيدة الشعر الحر إنما يكمنُ بالاستغناء عن ضابط الإيقاع وحده.

في مقابل العجز عن هذا الإحساس الموسيقي، وجد العاجزون في مصطلح "الموسيقى الداخلية" شيئاً من مخرج. ولكن تبنيهم للمصطلح يعني إقرارهم بوجود "موسيقى خارجية"، فما هي ترى؟

لقد خبرتُ معظم شعرائنا ونقادنا، في كتاباتهم وفي حياتهم، فوجدتُ دربة الأذن لديهم تكاد تكون معدومة، ومعرفتهم الموسيقية تظاهرية. لا يحسنون معرفة الفارق بين الإيقاع واللحن، أو بينهما وبين الهارموني. أما طبقات الحنجرة الغنائية، والفارق بين الرباعية الوترية وسوناتا الفايولين، وشكل السوناتا الصارم المركَّب، وشكل المقام الثلاثي في الأغنية الشرقية، فأمور لا تخطر على بال. وخبرة الأذن في هذا الحقل هي المفتاح الوحيد لحساسيتها في إدراك الفارق بين إيقاع الأوزان الشعرية، وبين موسيقى الشعر.

فإذا كان أحدهم لا أذن لديه لالتقاط الصوت الموسيقي والدلالة الموسيقية، وهما قرينا الشعر، ولا أذن لديه لالتقاط الفارق بين إيقاع

---

١٠ أنظر تهافت الستينيين، ص٩٦-١٠٠

الأوزان وبين موسيقى الكلمات الشعرية التي يمليها دفق الشاعر الداخلي على ذلك الإيقاع، كيف يمكن أن يلتقط "موسيقى داخلية" تخفى حتى على ذي الدربة الموسيقية؟ موسيقى داخلية تفلت من ضوابط الإيقاع واللحن والهارموني. ألا تذكّرك هذه "الموسيقى الداخلية" الخفية بثياب الإمبراطور الجديدة في حكاية أندرسن الشهيرة؟

إن وراء ثياب الإمبراطور، التي لا تبين للعين المجردة بفعل رقة خيوطها ونسيجها، ذكاءَ نساجين محتالين، وغفلة جمهور لا يُحسن مقاومة غسل الدماغ الجماعي، ولا المخاوف من إدانة السلطان. وشأن هذه "الموسيقى الداخلية"، التي لا تتضح للأذن المجردة، كشأن تلك الثياب تماماً. فوراءها احتيال حداثي، مُعززٌ بالتهم الجاهزة في إدانة القارئ بالتخلف وقلة الدراية.

هناك في حاسة السمع جانب خفي لإدراك التدفق الموسيقي في اللغة، تُحسُّه الموهبة الشعرية، حتى في حالة انعدام ميلها للموسيقى الآلية، أو عدم معرفتها الدقيقة للبحور الشعرية. وهي حالة نادرة بالتأكيد. هذه الحاسة تعرف الفرق بين الأوزان السنتيميترية التي تضبط إيقاع الصوت الموسيقي - تماماً كما تضبط آلة الطبلة الإيقاع في الموسيقى الشرقية، أو المايسترو في الموسيقى الغربية - والموسيقى الشعرية التي تتولد عن الكلمات، الجمل، المخيلة، المشاعر، تحت رعاية ضابط الإيقاع، وبدافع منه في أحيان كثيرة.

الذي لا يُحسن الإلمام بهذا الفيض المتنوع الألوان، والمركّب الدرجات للموسيقى الشعرية المسموعة، والتي تمثلناها في قصائد المتنبي - ابن الرومي - أبي نؤاس - يهرب، عن طريق الإيهام، إلى "موسيقى داخلية" غير مسموعة من قِبل أذن خبير الموسيقى والأوزان والألحان الشعرية.

وهذا الإيهام يختلف بالتأكيد عن زعم الفيثاغوريين والمتصوفة العرب، بقدرة أحدهم على سماع ما يسمونه "موسيقى الأفلاك"، التي تصدر بفعل حركة الأفلاك الرشيقة المنسجمة. فهؤلاء يتسامون إلى هذه القدرة التعجيزية على سماع الموسيقى السماوية، بدءاً من الموسيقى الأرضية التي تصدر عن آلات يعزفها الإنسان. فهم يحسنون هذه كما يُحسنون تلك. وشتان الذي بينهم وبين من لا يُحسن تمييز الإيقاع عن اللحن.

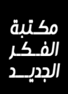
١٦

عناصرُ الخبرة هذه، ما كنتُ لأمسكَ بها لولا شغفي الموسيقي. وعبر ساعات الإصغاء اليومي للموسيقى الكلاسيكية، كانت فرصُ كتابة القصيدة لا تنشأ داخل حاجة، أو ضرورة منفصلة تماماً عن مجرى تلك الساعات، ومنقطعة إلى ذاتها. بل القصيدة كانت وليدة تلك التربة الخليط من خبرة الحياة المحيطة، والحياة الداخلية، والقراءة، والفن مشاهدةً وممارسة، والموسيقى التي كانت تغمر الجميع.

ولكن القصيدة حصدت من الموسيقى الكثير. فقد وجدت مدى تعبيرياً غنياً في البحور غير الصافية. بالرغم من أن هذه البحور كانت تأخذ بي أحياناً إلى البناء التقليدي للقصيدة العربية. ولم أكن أضيقُ بذلك. تماماً كالموسيقي التعبيري الذي يُفاجئك بلحن باروكي، كلاسيكي، أو رومانتيكي داخل عمله. ولكنني، معظم الأحيان، أعركُ جلالَ الكلاسيك باضطراب والتباس التعبيري. تماما كما يحاول الرسام إثارة مزيد من اللمسات الخشنة، التشويهية على الهيئات التي تبدو متوازنة.

لنأخذ هذه المطلع من قصيدة "أنا الذي أتحاشى الكلام" (٢٠٠٠):

أنا الذي أتحاشى الكلامَ صرتُ كثيرَ الكلام.
في كلِّ ركنٍ في البيت أتركُ عبئاً من زلّةٍ في لساني،
حتى تراكمتِ الأعباء.



في القصيدة أربكتُ بحر "المجتث" في سياق الأبياتِ، حتى لتبدو في الوهلةِ الأولى نثراً. في نهايات المقاطع، تبدو الموسيقى كلحنٍ على آلة، واضح الانسجام في السياق، ثم فجأة يشاءُ الموسيقي أن يُربكه، ويوقفه عند غير محلِ الوقف.

وفي أحيان أخرى أجدني أفرض سطوة السياق النثري ، الذي تقتضيه المحادثةُ، على السياق الموزون:

تقولُ دفلى بيتنا القديم لي، وكنتُ أستعدُّ للخروجِ: "أكثرُ النيامِ غفلةً منْ احتمى بعُدَّةِ الحالمِ. " لستُ حالماً!" قلتُ. فقالت:"فرقٌ من يحلمُ في النومِ

ومنْ يحلمُ في يقظتِهِ، كالفرق بين الشكِّ واليقينِ في ابتسامةِ الحائر.

("المقعد والمرآة" في مجموعة ليل أبي العلاء)

التأثير الموسيقي قد يغذي البناء الشعري بعناصره: عنصر الحوار الدرامي، تداخل الأصوات المتعارضة، الكورس، أو الأغنية. وهذه العناصر تكاد تكون متفشية في قصائدي الطويلة، منذ قصيدة "شجرة الحلم" في مجموعة "أرفعُ يدي احتجاجاً"، وقصيدةُ "حسين مردان" في مجموعة"جنون من حجر". هناك دائماً صوت كورس، خارجي يُقبل من رقيبٍ مشاهد. ودائماً هناك حاجة لأغنية تُقبل من حنجرة المتحدث داخل القصيدة. أما الحوار وتداخل الأصوات فتجدها في القصائد القصيرة أيضاً.

الغنى الموسيقي للقصيدة لا يتعيّن في السياق التطريبي في درجة الصوت، وانسيابه اللذيذ. هذه الصفة التي يُلصقها بعض النقاد بما يسمونه "القدرة الغنائية". قد يكون هذا السياق التطريبي موهبة ينفرد بها بعض الشعراء، ولا يستطيعها آخرون. ولكنه لا يمثل، في النهاية،

عنصراً من عناصر التأثير الموسيقي. فقد تكون الخبرةُ الموسيقية لهذا الغنائي صفراً.

وفي المقابل لا يتحقق هذا الغنى في السياق الشعري الذي يخلو من التضاريس. كانت خبرة الأذن الموسيقية، والمعرفة الموسيقية قد جعلتني أنأى عن كل بناء شعري مسطّح لا تضاريس فيه. مهما ارتدى هذا البناء من لَبوس التقنيات التجريبية والطليعية الحديثة. قصائد كثيرة، طويلة أو قصيرة لشعراء من أجيال عدة، تتسارع خارج سطح القصيدة الذي يشبه سطح الفورمايكا البلاستيكي اللامع. جميلٌ، خفيفُ الظل، بارع، ومُضاء. ما من ظلال وخبايا، ولا تضاريس تولدها الإشارات الخفية، أو الأصوات المتعارضة، أو المتفاوتة الدرجة في التعرّض للضوء. شعراء القضايا المعلنة، والأهداف المشروعة، والقارئ الذي يريد أن يقطع الشوط أسرع من القصيدة ذاتها.

الهارموني في الموسيقى، إذا ما تخيلنا المعاني والأصوات المتداخلة في القصيدة ألحاناً متداخلة، هو الداعم الأكيد لهذا الميل إلى القصيدة التي تتشكل من استعارةٍ كلية، لا من تراكم استعارات. أو من صوت الشاعر يتداخل مع صوت المتحدث داخل القصيدة، لا من صوت الشاعر وحده. من الالتباس لا من نبرة اليقين. من طيات الدلالة وراء السطح لا من دلالة السطح وحده.

ويحسن بي أن أقرأ شاهداً من النص الشعري ذي التضاريس، انتخبته غنائياً، كما يبدو في الظاهر، ولا يمتثل لتقنية مركبة. في قصيدة "يوميات الهرب من الأيام" تردُ هذه الأغنية:

الشعرُ أباطيلْ
إنْ لمْ يسترْ عريانا.
قضّيتُ العمرَ به مُزدانا،
والناسُ عرايا حولي.

الدعوى في البيت الأول والثاني مباشرة وقاطعة. لا أعرف إذا ما كانت تصدر عن المتحدّث داخل القصيدة، أو عن الشاعر خارجها. أو عن كليهما معاً. البيتان الثالث والرابع اعتراف صريح، يتعارض مع البيان الذي يسبقه. هل هو اعتراف ينطوي على إدانة للنفس. أم هو تحدٍّ، أم اعتراف ينطوي على إعلان التناقض بين الحقيقة والواقع. بين حقيقة أن الشعر لا فاعلية له في حركة الإنسان والتاريخ، وبين ادعاء الشاعر مسؤولية الشعر وفاعليته بحيث يقضي الشاعر العمرَ مُزداناً به. هناك أكثر من التباس يُربك العلاقة بين العناصر: الشعر، الباطل، فاعلية ستر العريان، فاعلية التزين به، الناس العرايا.

المفارقة بين اليقين، والزعم، والاعتراف، والسخرية المواربة، والأسى، ومن ثم الحيرة، تشكل التضاريس في تكوين النص. أو تشكل الخيوط اللحنية للهارموني. واضح أن توفر هذه العناصر الموسيقية لا يتم عبر البراعة التقنية الشكلية واللغوية. لأن هذه البراعة التقنية الشائعة بين عدد غير قليل من شعراء الأجيال المتتالية، تظل اجتهاداً شكلياً على سطح القصيدة، بصرية أو سمعية. هذه البراعة التقنية ربما كانت أكثر وضوحاً وفاعلية في الموسيقى، خاصةً في مرحلتها الحديثة والمعاصرة. ولي منها موقف أزعم أنه واضح جليّ لدي. وأزعم أني انتفعتُ منه شعرياً إلى حدّ كبير.

في حقول الكتابة الإبداعية والفن والموسيقى، يحسن بذائقتنا النقدية أن تميز بين نوعين من المبدعين: المبدعُ الذي يحتلُّ موقعاً استراتيجياً، والآخر الذي يحتل موقعه التكتيكي، إن صحَّ هذان التعبيران على ما أُريد. الأولُ لا يختلفُ كثيراً عن شبيهه في الماضي: يحتوي الموروث، ويستشرفُ المستقبل، ويولدُ الجديد من خبرتهما. والثاني يقصر كلَّ حياته على محاولة الابتكار، و خلق لغةٍ جديدة في حقله الإبداعي.

الشواهدُ في تاريخ الأدب والفن العالميين، يمكن وحدها أن تعزز مصداقيةَ هذا الرأي. ففي الشعر الحديث نعرفُ دانتي، وردزورث، طاغور، ييْتس، فروست، أليوت، باسترناك، أراغون، أودن...الخ. شعراء كبار، انصرفوا إلى تجربتهم الداخلية، وأضاءوا عبرها عصراً برمّته. وإذا تأملتَ نتاجهم ستكتشف الكثير من بؤر الابتكار والتجديد. ولكننا لا نعرف أنهم مأخوذون بهذا الابتكار وحده، وبمحاولة خلق لغة جديدة لفنهم تستغرق كل حياتهم. لقد فعلوا ذلك، وأكثر من ذلك، دون سعيٍ مقصودٍ لذاته.

إلى جانبهم، نعرف أيضاً بريتون والشعراء السورياليين، وشعراء الدادا (مثل الألماني شفيترز)، وشعراء اللغة، وشعراء الصوت، وشعراء الرسم...الخ. نعرف انصرافهم الخالص للابتكار، ومحاولة خلق لغة شعرية غير مسبوقة، بدعاوى شتى. إلا أن هذا الهوَسَ، والضجيجَ الذي خلّفه، لمْ يوفر للقارئ شعراً عظيماً، وشاعراً كبيراً. إنهم طاقةٌ إبداعية محدودة بهذا الانصراف المحدود. ومهمتها تنطوي على أهمية بالتأكيد. ولكنها أهميةُ التأليب أولاً، من أجلِ مزيدٍ من الحيويةِ والحركةِ إلى

الأمام، أو أنها أشبه بلمساتِ الفرشاة الأخيرة التي تُكمل اللوحة بين يدي الرسام.

في الرواية والمسرح مازلنا نستعيد أصوات غريبه وساروت، ويونسكو، ولكن كظلال شبحية داخل أطرِ شبه منسية، في مقابل الحضور الجليل لشكسبير، راسين، حتى إبسن، تشيخوف، بروست، مورياك، أندريه جيد، وهنري مللر. وفي الفن التشكيلي، مازلنا نختبر ذائقتنا برؤية معارض ميرو، دو شامب، هانس آرب، بولوك، وعشرات آخرين ممن فتحوا لنا ولهم طرقاً جديدة، ولكن أحدهم لا يملك أن يقف ثابتاً داخل المجرى، مُفرداً، ومضيناً على مدى أوسع من المساحة التي يحتلّها كيانه. الأمر الذي ألفناه مع العظام ميكل أنجلو، رامبرانت، فيرمير، ديلاكروا، حتى مونيه، سيزان، بيكون وفرويد وهوكني من معاصرينا. والشواهد من هؤلاء لا يحصيها الحد. صحيح أن بيكاسو ابتكر لغةً جديدة، ولكنه لم يُقصر كل حياته الفنية على ابتكارها. والذي يطّلع على مراحل رسمه الأولى (المرحلة الوردية، المرحلة الزرقاء..) يتعرف على معنى المدى الأوسع للموهبة الفردية داخل الموروث.

في مطلعِ القرن العشرين ظهر من ينشغل، في حقل الموسيقى، بالبحث عن لغة مغايرة أيضاً. منتفعاً من التطورات الحديثة بشأن علم الصوت، والتقنيات المستجدة في الآلات الموسيقية، والألكترونية. ظهر شونبيرغ في النمسا، مؤسساً مع Berg وفيبرنْ ما يُسمى بمدرسة فيينا الثانية. هجروا السلم الموسيقي المعهود، وتبنوا "اللامقامية"، أو الموسيقى غير محددة المقام. ثم جاء الألماني Stockhausen، رائد

الموسيقى الألكترونية، فغرّب الطاقة اللحنية والهارمونية بعيداً عن الذائقة المعتادة على اللحن والهارموني. وهكذا فعل الفرنسي Boulez، والأمريكي John Cage، صاحب السوناتا الصامتة التي بعنوان "٣٣. ٤"، وهو الوقت الذي تستغرقه من الصمت الخالص!

إن عطاء، أيٍّ من هؤلاء لا يمكن أن يُقرنَ بما أعطاه الكبار منذُ باخ حتى شوستاكوفتش. ومع أن أعمالهم من النادر أن تجد لها موقعاً في قاعات العزف الموسيقي، أو بين الإصدارات الرائجة، تجدُ في المقابلِ ظاهرةَ العودةِ إلى الموسيقى المقامية في أشدِّها، من قِبلِ المواهبِ الشابة.

إن فنان التقنية البارع هو فنان ثوري، مغيّر. وهو عادة ما يكون، ويُصبح، ثانوياً في تاريخ الفن عامة. تعرّفت على هذه الحقيقة بصورة ملموسة في التاريخ الموسيقي. وقاربتها مع حركة شعرنا الحديث والمعاصر، فبدت لي الصورةُ أكثرَ وضوحاً. لقد غيّر أدونيس اللغة الشعرية، بل اعتمد عنصر "التغيير" و"الجديد" أساسين لحداثته. لقد أفرغ طاقته ووقته الشعريين في تعبيد الطريق "المغيّر"، "الجديد"، البارع في الشكل واللغة، حتى لم يجد الوقت الكافي للسير عليه. ولذلك كثر مقلدوه ليسر المهمة. لأنه طريق لا يحتاج إلى موهبة شعرية، قدر ما يحتاج إلى مهارة شعرية.

وإذا ما تبقى شيءٌ من أدونيس في العقود القادمة، فلن يزيد عن مشهد تقني بارع، يأخذُ هيئةً بصرية وصوتية لافتة للنظر. أما الرؤى والدلالات والمعاني فلن تكون مضيئة كفاية لاستثارة قارئ عصرٍ حديث حقاً. وهذا الحكم يصلح على طليعيين كُثر.

في المقابل سيظل شعراء مثل صلاح عبد الصبور، البريكان،

السياب، ينمون في الظل، ببطء وهدوء. لأن الظل هو موطن الشعر حقاً. ولأن البطء، لا التغيير الانقلابي الثوري، هو سرّه. سيجد فيهم القارئ نواةَ التغيير الدفين، في اللغة، وفي الدلالات العصية على غير الشعر والشاعر.

موسيقيو التغيير التقني الثوري (شوينبيرغ، بوليز، كَيْج..) أعطوني درساً عميقاً.

في ثقافتنا العربية قدْ نقع على هذين النوعين من المبدعين ولكن ليسَ بالوضوح ذاته. فطبيعةُ المواهبِ المبدعةِ واحدةٌ في توزُّعها الثنائي هذا في كلِّ العالم. لدينا شعراءٌ وكتّابٌ شُغلوا بالابتكار الذي لا يُغادر التقنية واللعب اللغوي، عن خبراتهم الداخلية، الروحية. وتبنوا، على هدى الغربيين، تياراتٍ طليعية تعكس التركيبة الذهنية التجريدية للمبدع.

ولكن اللافتَ للنظرِ أن ظاهرةَ المبدع المستغرقِ في العملية التقنية لابتكار الجديد، والسعي إلى إيجاد لغة بديلة في حقول الأدب، الفن، والموسيقى، تكاد تكون ظاهرة حديثة ولدت مع الثورة الصناعية، التكنولوجية، الألكترونية.

وعصر التقنية هذا عادة ما ينتصر لبارعي التقنية وفتح الطرق البكورية، على حساب مبدعي الخبرة الداخلية التي لا تنشغل بالتقنية، وهي تأتيها عفو الخاطر مع فيض الدلالة. ولدي شاهد حاضر على ذلك، هو الموسيقي الفرنسي الراحل Landowisky (1915-1999). واحد من أمثلة لا تُحصى.

كنت إلى فترة متأخرة لا أعرف حتى اسمه، بالرغم من ولعي الدائم في متابعة حركة الموسيقى الكلاسيكية في مرحلتها الجديدة خاصة. لأني

كنت ألحظُ بوادرَ انحناءة كبرى في حركة سيرها باتجاه الجذور، والارتداد عن سنوات الهيمنة الشكلانية التجريبية والانشغال العضلي بالتقنيات، التي بدأت في النصف الأول من القرن العشرين على يد عدد من المؤلفين من أمثال الروسي سترافنسكي.

ملامح هذا الارتداد لم تقتصر على الموسيقى وحدها، بل شملت معظم حقول الإبداع الأخرى، وخاصة الرسم والشعر. لقد بدأ الناس يُتخمون بلعبة المباهج الحداثية المفتعلة. صاروا يفتقدون إلى البحث عن المعنى من جديد. ويرون أن التجريب الشكلي لا يمكن أن يكون هدفاً في ذاته. وإن لعبة "الجديد" بدت مضحكة في يد المهرجين، في مقابل تلك الحيرات الكبرى التي ألِفها المبدع عبر العصور حول معنى الجديد، والمُبتكر، والمخلوق، إذا ما كان له أي ظل من الحقيقة.

أصواتٌ موسيقيةٌ جديدة شابة بدأت تظهر في الغرب واليابان والصين، والعديد من بلدان العالم الأخرى. تخرج من رحمِ الموروث لتحتضن حداثتها بوعي. الأصواتُ الموسيقية التي تَبنّت فكرةَ البكوري والجديد عند منتصف القرن العشرين، بقيت تراوح في عالم تقنياتها الصوتية المغلق. وكما غطت بظلالها على المواهب الكبيرة في حينها، وسيطرت على الإعلام الثقافي، تنحسر الآن تحت ظلال الارتداد الجديد باتجاه الجذور. بقيت أعمالها الموسيقية خارج أبْهاء العزف، ولم تستطع طيلةَ أكثر من نصف قرن من الزمان أن تدخلَ يسيرةً إلى قلب أحد.

مارسيل لاندوفسكي شاهدٌ رائع في مقابل الموسيقي بولَيز. لم أسمع باسم الأول، ولم أهتدِ لموسيقاه، بالرغم من موهبته الرفيعة، لا لشيء إلا لأنه عاش في مرحلة بوليز، الذي غطاه بظلاله الثقيلة. في حين أحتفظ

بكتابين عن الثاني، وبضعة أعمال قصيرة في اسطوانة سي.دي واحدة، لم أسمعها إلا مرة واحدة.

وقعتُ على لاندوفسكي بحكم الصدفة، حين أصدرت له دار ERATO مختاراتٍ من أعماله في تسع اسطوانات. سمعت له ٣ كونشيرتات، ٤ سيمفونيات، ٥ أعمال درامية، وبضعة أعمال كورالية. وفي كلِّ واحدة منها أشعر أني في حضرة روح احتضاني رفيع. هناك معاناة وهناك توق، ولكن هناك رغبةً بالبقاء داخل المعاناة من أجل مزيد من الوعي للشرط الإنساني. منحني لأيام أكثر من مجسّة لارتياد كياني الإنساني الغامض. وكنت أتساءل عبر ذلك: أية قوة حالت دون معرفته؟

كان لاندوفسكي، كما قلت، يعيش في مرحلة بوليز في فرنسا، وستوكهاوزن في ألمانيا، والعديد من أمثالهم في الغرب. تيار التجريب الشكلاني في حقل الأصوات، وخاصة الأصوات الألكترونية. لم يكن لاندوفسكي يستجيب لهذا التيار، ولا يتورع عن مهاجمته. كان لا ينشغل بالسؤال "كيف يخلقُ أحدنا الموسيقى؟" قدرَ ما يعنيه السؤال "لماذا يخلقُ أحدنا الموسيقى؟". "كان هدفُه أن يعبِّر فنياً عن الغموض الذي يحيط بالوجود الإنساني. موسيقي فيلسوف، يبحث في الفن عن التواصل الرمزي للحياة. ولغتُه الموسيقية ترجمة لهذا المطلب"، كما جاء في كُتيِّب الإصدار الجديد. وعقابُ من ينحو هذا المنحى الدلالي المعْني بالإنسان شديدٌ على يدِ شكلانيي ما قبل الحداثة، بسبب سطوتهم التي تكاد تكون مطلقة على الإعلام الثقافي.

لقد ظل لاندوفسكي محاصراً داخل حقل التدريس، بالرغم من أن أندريه مالرو أعطاه منصبَ المدير الأول للموسيقى في وزارته. في حين

استحوذ الناشط بوليز على الإعلام الموسيقي. وكان يُحسن، شأن كل الناشطين العضليين، تفجير طرَقة مثيرة بين حين وآخر، على شاكلة دعوته الشهيرة "لنفجّر كلَّ دور الأوبرا في العالم"!، التي تعني نسف الموروث الموسيقي جملة. مهرجو الثقافة يطربون لدعوة كهذه. في العربية لدينا الكثير من هذا، يصدر عادة من عديمي الموهبة، شديدي النشاط.

لم أسمع باسم لاندوفسكي يتكرر في مناهج الأنشطة الموسيقية في لندن، على امتداد سنوات. ولقد تيسر لي معرفة السبب الآن: موهبتُه الموسيقية الكبيرة التي حوصرت في الظل. ولكنني سمعت الكثير عن بوليز في الإعلام الموسيقي دون أن أجد له أثراً في قاعة عزف موسيقي أو في مكتبة موسيقية لأحد ممن أعرف. اقتصرت شهرته على إصدار كتب نقدية عديدة عنه، عصية على القراءة، مثل أكثر كتبنا النقدية هذه الأيام. وكنتُ أعرف السبب: ضعف موهبته وطغيان نشاطه العضلي.

١٧

حاولت مرات عديدة تعلم العزف على البيانو. أكثر من مرة كنت اشتري آلة مستعملة، ثم سرعان ما تصبح إرثاً لعبث الأطفال. حدث هذا في بغداد مع آلات وترية وهوائية عدة، سرعان ما أصبحت أدوات زينة، ثم بعتها جملةً لأوفر تكاليف سفري الأخير. أنا مثقفٌ موسيقي، ولست موسيقياً، عازفاً أو مؤلفاً.

كنتُ، كلَّ حياتي، أُفضلُ لو كنتُ مؤلفاً موسيقياً، لا كاتباً وشاعراً. لأن ما يتراءى لي وراء الظاهر تُفسدُ اللغةُ تصويره والتعبير عنه. خبطةُ جنح الملاك صوتٌ تسمعُه في واحدة من أغنيات باخ. صوتُ الدينونة عندَ فاغنر. الطبيعةُ، حين تكون أماً حانية، تبلّغك حنوّها عن طريق شوبرت. وحين تُنذرُ فبوساطة مالر. حتى الله، الذي لاح لموسى نوراً، يلوح صوتاً عند موتسارت، إذا ما تأنسنَ. أو عند بروخنر إذا ما رحُب واتسع. لأن الصوتَ الموسيقي تجريدٌ، يليقُ بتجريدية غير المرئي.

في لندن كنت أذهب لدورات تعليمية موسيقية، فأجلس بين المسنّات والمسنين. والأستاذُ المقوّس الظهر يتابع بيده حركات "المنويت" صارخاً فجأة: "هاهي الجملة الأولى تعاود الظهور". فأجدني أحتفي بذلك مع المجموع. ساعة تسلية لمن لا عمل له. ولكنني كنت سريع نفاد الصبر

مع تيار المعرفة البطيء، فصرت أفضّل الإصغاءَ إلى الاسطوانة، والقراءةَ الموسيقية في الكتاب. ومع الأيام اتسعت مكتبتي الموسيقية، حتى صرتُ، كالموله، حين أكتشف نقصاً بين أعمال موتسارت أو شوبرت مثلاً، أسارع لاقتنائه من مكتبات الإصدارات المستعملة. إلى أن حلّت اسطوانةُ CD المُمغنطة محلَّ الاسطوانة السوداء، فتوقف نشاطي هذا لأنها كانت أغلى ثمناً من قدراتي الفقيرة. (الأسطوانة المغنطة صُنعت عام ١٩٨٢، ولكنها لم تنتشر بيسر بين الناس إلا في نهاية الثمانينيات. الميني ديسك ظهر في ١٩٩١ .)

كنتُ أفضّل العمل للمعيشة كمصحح بروفات داخل الصحافة. أتجنب الكتابة فيها، وكأن فعلاً كهذا يُربك تلك الهدأة السرية التي تتمتع بها الكتابة بين جدران العزلة. ولكن الذي طمّعني بالنشر رغبتي في الكتابة عن الموسيقى، لا لهدف غير هدف الحصول على تذاكر دعوة لدخول دار الأوبرا الملكية في موقع الصحفي اللائق، أو على إصدارات دور النشر الموسيقية، ودور نشر الكتاب مجاناً، لأني أعد بالكتابة عنهما.

بدأتُ حملةَ الاتصال بدور العرض الموسيقية والأوبرالية في:

South Bank, Barbican, Royal Opera House,

ودور النشر الموسيقية:

Sony, Decca, Philips, Deutche Gramophon, Supraphon, Warner, Harmonia Mundi,

ثم بدور نشر الكتب:

Faber, Panguin, Oxford, Cambridge, Ashgate, Bloodax, Carcanet,



حاولتُ ذلك بتردد غير واثق. وإذا الاستجابة سهلة يسيرة، بل رحبة كريمة. وإذا بي أصبح ناقداً موسيقياً في العربية، بين دور النشر الغربية. وأنا أصحح الالتباسَ في كلّ حين: "أنا آسف، فأنا لست ناقداً بالمعنى المألوف في صحافتكم النقدية. بل كاتب، مهمّته التعريف بهذا النشاط الموسيقي الذي لا عهد لنا به!" ودور النشر تطالب دائماً بنسخة مما أكتب، وتُفاجأ دائماً بهذا النسيج الخيطي من اللغة الغريبة. والذي أذهلني أول الأمر أن الصوت الذي يجيب مكالمتي، وعادة ما يكون أنثوياً، صوتٌ كاملُ الاستجابة لكَ، كامل الثقة بك، سهل القياد باتجاه براءة الكائن. كنتُ، أنا الضحيةُ التي تنطوي على جلأدها، المرتابُ من الآخر حدّ اتهامه دون دليل، المسارعُ في هواي باتجاه الكراهية،... أعجبُ حين يُستجابُ إلى طلبي، وأعجب حين استلم المطلوب بالبريد مع بطاقة امتنان وشكران. والمطلوب ليس رخيصاً، ولا يسيراً. أعجبُ وأتعلم معنى العرفان بالجميل. صرت أتعجّلُ التعبير عن مشاعر الامتنان، وهي تفيض في داخلي، باتجاه ابتسامة النادلة، وكتاب المكتبة المُستعار، وورق الخريف على الأرصفة. حتّى الرطوبة الثقيلة التي تحيط لباسي، وحبات المطر الذي لا ينقطع، وأسى مشاعر غربتي الذي يمسّ بشرتي مسّ الغبار. كلُّ هذا من فيض تلك الاستجابات الكريمة التي منحتني ثقةً بالنفس، وثقةً بالبراءة، المُنتَزعة مني منذُ صغري.

صرت أرتاد الأوبرا والمسرح ومعارض التشكيل ببطاقة دعوة، بعد أن كنت أرتادها، وأنا على دراجتي الهوائية، مُنتظراً على الأبواب التذاكرَ الرخيصة التي تُعاد من قبل أصحابها. وعادة ما كنت أستلم بطاقتيْ دعوة، على افتراض وجود زوجةٍ أو صديقةٍ لها استعدادي ذاته

لرؤية Aida, La nozzi de Figaro, Tosca أو Carmen. الأمر لم يكنْ يسيراً حتى بين الأصدقاء من المثقفين العراقيين والعرب، الذين ازدحمت بهم لندن. كنتُ أعرض عليهم الدعوة، وأستفيض في تقريب حكاية الأوبرا أو العمل الموسيقي، علَّ وتراً خفياً في داخلهم، لم يمسسه واقعُ الثقافة العربية بعدُ فيميت فيه قدرتَه على الغناء! ولكن هيهات! كانوا يملكون من الأعذار الثقافية "ما لو كانَ بالشمس لمْ تلُحْ/ وبالبدرِ لم يطلعْ، وبالنجمِ لمْ يسرِ"، على حدّ قول الشاعرة ولاّدة وهي تخاطب ابن زيدون.

مشاعر الوحدة في غمرة الاهتمام الموسيقي تظلّ شديدة دون صحبة. الحوار مع الآخر بشأن الموسيقى يحمل غنى السماع الموسيقي ذاته. إنْ لمْ يفُقه غنى. هذا الأمر كان يحاصرني حتى تعززت علاقتي مع الراحل نجيب المانع.

كنتُ أعرف نجيب المانع من بغداد، وتوثقت المعرفةُ أكثر في فترة إقامتي في بيروت (٦٩-١٩٧٢). كانت معرفتي الموسيقية تكاد تكون صفراً على ضفاف محيط معرفته. ولكن شغفي الموسيقي، وحساسية أذني، وقدرتي على حفظ اللحن، تستثير حماسه المتألّب الجاهز. كنت أصحبه في زياراته لمحلات بيع الاسطوانات، وأعجب من ألفته مع أعمال لا تُحصى، لموسيقيين لا يُحصون. وفرطُ حساسيته لم تكنْ أقلّ إدهاشاً. مرةً دخلنا أحد المحالّ فرأيت نجيب يسرع هرولةً دون وعي منه، وكأنه يستجيب لنداء خفي. ورأيت الدموع تطفر من عينيه. موتسارت!

في لندن بين الحين والحين كان يمر عليّ صباحاً، ويفضّل أن لا يدخل البيت. كانت تستهوينا الموسيقى في تجوالنا خارج لندن داخل سيارته. يحتفظ بكاسيتات محددة، ويُطربه في أحيان كثيرة أن يمتحنَ معرفتي

بهذا العمل أو ذاك، ولأي موسيقي. كنتُ أُخطئ أحياناً، وأُصيبُ معظم الأحيان. لأني ببساطة أعرف حدود الحوض الذي تسبح فيه ذائقتُه. إنه لم يخرج عن حدود كبار الكلاسيكيين، وكبار الرومانتيكيين: باخ، هايدن، موتسارت، بيتهوفن، شوبرت، شومان، شوبان، برامز، فاغنر، فيردي...

في بيته، عادةً ما أزوره مساءً. أحب أن أتوسط فوضى غرفة جلوسه، بين الكتب المُبعثرة، والاسطوانات. أضع زجاجة النبيذ على طاولة القهوة، لأنه كان شديد الولع باحتساء النبيذ، وتدخين السيجار. وأتأمل الكتب المُشرعةَ العديدة التي أهملها نجيب عند منتصف القراءة لعلّةٍ ما. وسط حواراتنا المحتدمة كان كثيراً ما يأخذ واحدة من هذه الكتب المشرعة، ليقرأ شاهداً. مع الإنكليزية والعربية يُصوّتُ وكأنه يأكل شيئاً بالغ الحلاوة واللذة. وكذلك مع الموسيقى. يقفز كل حين ليأخذ اسطوانةً محشورة في أحد الرفوف، ثم يُسرع إلى الجهاز الموسيقي، كمن يريد أن يُثبّتَ شاهداً على براءته أو إدانته. نسمع حركة موسيقية، أو جزءاً من حركة، وسط تيار حماسه الذي لا ينطفئ.

لقد ألهمتني حماساته هذه بما كان يسميه وفرةً وإحاطةً. كنتُ مثله لا أتوانى عن ملاحقة ما أعتقد أنه ينقصني، في هذا الحقل الموسيقي، أو هذه الآلة الموسيقية، أو هذه المرحلة الموسيقية، أو هذا المؤلف. أحيان كثيرة لا أجد ضيراً في أن أحتفظ بأكثر من عرض لأوبرا واحدة، مختلف الاوركسترا، أو قاندها، أو مغنيها. وأكثر من عزفٍ لرباعية، أو أكثر من أداء لأغنية. كانت دهشتُه الدائمة من ولهي الموسيقي وليدةَ خيبةٍ عميقة من واقع الثقافة العربية المحيطة به، وواقع المثقفِ العربي، اللذين

لم يرعيا هذا الوليد السماوي. أما اندفاعته المتحمسة فطبع فيه. وهاتان الصفتان تغذيان بي، مادمت متواصلاً في صحبته، اندفاعةً متحمسةً مماثلة. على أنها لن تبلغ حدّ حماسته الحارق. كنتُ أرى هذا الغذاء كريماً، معطاءً، وغاية في التواضع، وإنكار الذات.

مرةً شاء نجيب المانع أن يقدمني في أمسية شعرية. فأعدّ كلمةً في أوائل التسعينيات، على ما أذكر، احتفظ بها شهادةً عزيزة على النفس:

"يقولُ برناردشو جرياً على عادته في المبالغة الضاحكة:" لا يتصرف الإنسان تصرفاً خالياً من التكلف كتصرف الشجرة إلا في الشهور التسعة الأولى من وجوده." فبرناردشو لا يجد أحداً يعيش بلا كذب، سوى الجنين في رحم أمه، إذ إنه بعد الولادة مباشرةً يبكي كاذباً، ويضحكُ كاذباً، ويناغي كاذباً. هذا ولا نتحدث عنه عندما يشب ويكبر، ويتولّى المناصب والمهام الصغيرة منها والخطيرة. فهو في الحكم ظالمٌ والظلم كذبٌ. وهو في النقد متحيز والتحيّزُ كذبٌ. وهو في الحديث مختنقٌ والاختناقُ كذب.

"إلا أن بعض الكائنات البشرية تمتلك القدرة على التصرف الطبيعي، كما تتصرف الشجرة والجنين، أي بلا كذب. وقد اطلعنا على أمثالهم في تاريخنا وتاريخ غيرنا ولا ندري أن ما يُقال عن صدقهم أمراً صادقاً، أم فيه شيء من التحلية والتمويه والتعديل. ولكن لعلنا نستطيع الحكم على الذين نعرفهم معرفة شخصية، ومن هؤلاء فوزي كريم. فهو شاعر لا ينبعج خياله سعياً وراء التأثير المختلَق، وهو ناثر لا ينمنم أسلوبه ويطرّيه ويتغنى فيه ابتغاء كسب القراء وإغوائهم: هو صادق في تحيته ومشيته وتساؤله وانعدام تساؤله وفي كسله وحماساته،

صادق في حبه للشعر والنثر والفكر وصادق في تعلّقه بالموسيقى العميقة هذا التعلّق الذي لا أعرف أنا معرفة شخصية عربياً آخر يجاريه فيه، فحب الموسيقى ليس جمع مقطوعاتها، ولا القراءة عنها ولا ارتيادَ قاعاتها واستماعَ حفلاتها: إن محك حب الموسيقى هو القدرة على دندنتها أي تذكّرها في كيان الإنسان. وإني أعتبر دندنة اللحن أدلّ على العلاقة مع الموسيقى حتى من عزفه. فكم من عازف يصارع اللحن على البيانو أو الناي وهو غريب عنه شعورياً. وكان قائد الأوركسترا العظيم توسكانيني يقول للعازفين "غنوا دائماً، فلا يعزف اللحن جيداً من لا يغنيه". وفوزي كريم من أقدر من عرفت على دندنة الألحان مُبرهنا بذلك على استبطانه لها وإدراكها في أعماق نفسه. فهو سريعٌ في التقاط تمزّق من كانتاتا لباخ، وارتجافة معينة من رباعية وترية لبيتهوفن، أو حنين معين من مشهد في أوبرا لفاغنر، أو لذاذة فاتنة من مقطع لموتسارت، وتسمع بين الحين والحين يحرك تلك الألحان النبيلة في حنجرته تحريك الذواّقة المتبصّر.

"تبث الموسيقى روحها في الذين هم مستعدون لأن يُشحنوا بكهربائيتها، ولكن أعمال فوزي كريم مكبوحة التعبير، إذ إن من سماتها تخفيض حدّة القولة Understatement ولذلك يحتاج المرء احتضاناً أقوى مع كتاباته كي ينفذ إلى خفائها، وكان أحد النقاد الفرنسيين قد قال "الفن هو إخفاء الفن"، وفن فوزي كريم فيه إخفاء ربما يجده بعضُ المتحاملين عليه عجزاً في إشعال نيران العبارة.

"أحب أن أؤكد أن دخول عنصر فني كالموسيقى في تركيبة فن آخر كالشعر أو النثر لا يكون مثل نقل الماء في الأنابيب إلى البيوت، فهو

يظل ماءً، بل هو مثل تحول الغذاء الى طاقة تختلف عنه اختلافاً نوعياً: فالتفاحة لا تبقى تفاحة في الجسم بل تصير نشاطاً وحركةً ودماً. وهكذا الحال في تحول الموسيقى إلى فن يختلف عنها نوعياً.

"كان الشاعر والت ويتمان يحب الأوبرا، فماذا من الأوبرا في شعره؟ إنها جعله الحروفَ والكلمات اليومية ترتفع فوق اليوم. فكان مغني الأوبرا يقيس غرفةَ النوم وعَرضَها غناءً، كما يفعل فيغارو موتسارت استعداداً لزواجه، فكذلك ويتمان يعدد الأشياء ويذكر الناس والأشجار بنبرة صادحة فيصير مثل مغن فوق المسرح، وهو أمر يختلف عن الشعر الغنائي أو الرومانطيقي، حيث يكون التغني متعلقاً بموضوع بذاته كبحيرة لامارتين أو عندليب كيتس، ولا أعني التقليل منهما بل أعني مجرد الفصل بين الغنائية التي تنتقي الموضوع لدى الرومانطيقيين، وتُفرده وتعزله، والغنائية اليومية في شعر ويتمان.

"نعلم أن الموسيقى تتكون من عناصر أساسية هي الإيقاع أو التنغيم Rhythm والنغم Melody والتناغم Harmony. فالإيقاع أو التنغيم أدناها وأكثرها بدائية وهو جوهر الموسيقى الوحشية وموسيقى الروك أند رول. أما النغم فهو لحنية الموسيقى. وأما التناغم فهو تمازج الألحان وتواشجها وتوازيها، وذلك أعلى درجاتها فقد لا نجد إيقاعاً ملموساً في الموسيقى العظيمة كالحركتين الأولى والثالثة من تاسعة بيتهوفن، ورباعياته. كما لا يوجد نغم واضح كل الوضوح في فيوغ لباخ، بل ما نسمعه منه هو تناسج لحني، ومن يستطيع أن يضع في شعره أو نثره أو رسمه هذا التواشج، هذا التناغم، أي هذه الهارمونية يقدم نسيجاً لرؤياه للعالم، والنسيج غير الخيط. ولكل منا أن يحكم على مقدار نجاح فوزي كريم

في تقديم هذا النسيج لا الخيط. وهذا هو يمتحن نفسه أمام الجمهور، ويمتحن الجمهور كي يتقرّى بلمس تلك الجوانب الإيجابية من أدبه."

حين توفي نجيب المانع في ١٩٩٢ أحسستُ بقطيعة حقيقية بيني وبين الصحبة الموسيقية. حينها شرعتُ أكتب رسالةً موجهة إلى صديقي الغائب. رسالة يبدو هذا الافتقاد أحدَ محاورها. ولكن لها محاور تتعلّق بظاهرة هذا المثقف الذي احترق بحماساته، آخرها كان حماس اليأس.

أستقطع من هذه الرسالة، التي لا أعرف إذا ما كنت سأنشرها ذات يوم، هذه السطور:

"....كنت تعيش الكلمات التي تقرأ، ولكن بعيداً ما استطعت عن وقع خطواتِ قدميك على المنحدر. كنتَ تشذّب خيالك دائماً، لتجعله يليق ببروست، وجين أوستن، وباخ... سوف أقرأ كما تقرأ، وسوف تأخذني الموسيقى، كما أخذتك، إلى ضفاف أخرى، وسوف أبدأ بالإحساس بالهوة التي تتسع بين أجنحة الملاك، ترتقي بي إلى صحبة الآلهة، وبين خطوات قدمي على المنحدر العربي المتسارع. سوف أعرف كما عرفتَ استحالة العودة. ولكنني سوف أعرف أن سمة التراجيديا في وجودي كله هي وليدة هذه الهوّة. وسوف أنعم بفضائل التراجيديا. على خلاف منك ومعك تماماً. فأنت الذي لم تكن تقنع باستنتاجي صرت تشعر بالكتابة عصيّةً عليك. صرتَ ترى بروقك وعواصفك تتبعثر في شظايا محاولات متقطعة، لم تنته إلا بموتك. حاولتَ القصةَ القصيرة، والشعرَ، والمقالةَ النقدية، والأدبية، ثم الترجمة. وكنت متعجّلاً في جميعها إلا فيما ندر. تعبر فوقها خاطفاً، وكأنها ليست هدفاً في ذاته. وكنتُ أسيرَ إحساسي بالذنب معك، لأني طوال سنواتِ صداقتنا، أنت

الذي كنت تلقي عليّ وعلى غيري آيات إعجابك وإطرائك، لم أُشبع روحك بشيء من ذلك. وكأن جيلي العاق يأسرني في فتنة مكابرته. كان حماسك يضفي على كرمكَ الروحي طبيعة الطوفان، الذي يعجز مخلوقٌ مثلي على مكافأته، أو مبادلته بالمثل.

"أيها الصديق العزيز، كأنك كنت تناطح المأساة العربية بمأساتك الشخصية. نعم، كنت نموذجاً، أمام بصري، لمحنة رجل المعرفة التواق إلى خلق حياة سوية. ولكنك ذهبت بعيداً، حين عوّلت بكامل ثقتك، وثقلك، على ثقافتك الغربية، حتى لمْ تعد تراها مصدراً للمعرفة، ومناراً للفضيلة، ومنهجاً في البحث ودليلاً، بل جعلتها شاطئاً لأمان سفينتك، وملجأ وملاذاً لروحك. وهنا، على شاطئ الفردوس الجديد وقفتَ فاغر الفم، مأخوذاً. لأنك سرعان ما اكتشفت بأن هذه الفردوس لمْ تبادلك نظرةً بنظرة، ولا ابتسامة بابتسامة، ولا حواراً بحوار. إن بصيرتها اعتادت درجةً معينة من الظلال والألوان. فهي، بحكم البديهة لا التعسف، لا ترى درجة ظلالك وألوانك الشخصية إلا وراء حجاب، حجاب ظاهرتك العربية. ولكنك اعتدت هذا الحب، بل الوله بها منذ صبا نباهتك.

"لم تتراجع بفعل الصدمة. بل اندفعت نحو مزيد من الاندفاع بفعل الحماس. وعلى الأثر تراكمت انكساراتك الدفينة الداخلية، وصرت تتعود تعزيةَ النفس بالتمتع الصافي للحواس. وما أكثر ما يمتع الحواس في هذا الفردوس، وتجد في شغف الروح بالموسيقى والقراءة سلواناً لا نظير له.

"مازلت أذكر النهار الصيفي الرائق الذي فاجأتني فيه، وأنت تنقر شباك غرفة الاستقبال عليّ. كنت مهندماً، كعادتك دائماً، ممتلئ الجسم

بحريتك ونقاهتك. البدلة السوداء، القميص الأبيض المعتاد، ربطة العنق، والوجه المبتسم المشرق. خرجت إليك ودعوتك للدخول. ولكنني قبل أن أخرج لك دفعتني البداهة، وأنا غارقٌ بين رفوف الأسطوانات، إلى أن أنتخب لك عملاً قريباً إلى نفسك. كان العمل "إيستر أوراتوريو" لباخ. وضعت اسطوانته على الجهاز الموسيقي، وخرجت إليك. ولكنك، على عادتك أيضاً، لم تدخل. قلت لي بصوتك وإشاراتك المتعجلين أن أُسرع في ارتداء ملابسي للخروج. كنت تحب قيادة السيارة والتجوال بها. لا لشيء إلا لصوت الموسيقى. كنت تحب الاستماع إلى الموسيقى من استيريو السيارة وهي عائمة بين الحقول المحيطة بلندن. جهاز الستيريو فيها ممتاز. وسحر اللحن والنغم داخل وضح النهار لا يُقاوم. ولكنني قلت لك حينها أن تتريث، إذ لا يصح أن تكون عند باب بيتي ولا تدخل.

دخلتَ وجلستَ، بينما كنتُ أهم بتقديم المفاجأة ترحاباً بك. وضعتُ رافعة الإبرة، متعمّداً، على المقطع الذي تنفرد فيه آلةُ (الأوبو) في لحن أعرف مقدار حبك له. كنتَ مترقباً، وتعرّفت على اللحن من الوهلة الأولى. ثم رحت تصغي، وقد حلّ صمت عميق بيننا. ثم سرعان ما وجدتك تنحني على نفسك، كمن يُحاصَرُ بقوى سوداء لا تُقاوم، وأخذت تجهش ببكاء حاد. بكاء يستخلص دموعه من الجذر الحي لمراراتنا. من تلك الأنساغ النارية التي تغذي الحممَ والبراكين. كنت أمامك متربّعاً على الأرض. تركتك تبكي، كما تركت باخ يغذي عينيك بمزيد من الدموع. ولكنك توقفت فجأةً، ورحت تمسح عينيك بمنديل، وتلعن غاضباً نفسك وحياتك ومصيرك، مدفوعاً بمشاعر خجلٍ وحرج وضعف لا تُرد.

وذكّرتك حينها بحكاية المغنية الإنكليزية الرائعة كاثرين فيريير، ودموعها التي طفرت من عينيها، عن غير إرادة، وهي تغني مالر. ثم كيف أنها ذهبت تعتذر من قائد الأوركسترا، إذ ليس من اللائق أن يتأثر المغني الكلاسيكي بأدائه حد ذرف الدموع. ولكن قائد الأوركسترا أجابها بتعاطف قلبي: "لو كنا، أنا والعازفين والجمهور، نملك ما تملكين من رهافة الحس لبكينا كما بكيت."

"كنت أعرف، بفعل الخبرة، العبوات الناسفة التي ترقد خرساء في أعماقك. وها هو أوبو باخ يحركها قليلاً. لا أكثر ولا أقل....."

١٨

في ربيع عام ١٩٢٣ أسس رجلٌ مولع بالموسيقى يُدعى Sr Compton Mackenzie مجلة موسيقية على غرار مجلات الأدب، تُعنى بالمتابعة النقدية للإصدارات الموسيقية الجديدة. المجلة تُدعى Gramophone تيمناً بالجهاز الموسيقي واسطوانته السوداء، التي تدور ٧٩ دورة في الدقيقة الواحدة، وتستوعب مادة موسيقية قد لا تتجاوز الدقائق الخمسة للوجه الواحد. حتى أن الأوبرا الواحدة قد تحتاج إلى أربعين وجه لاستكمالها.

في عام ١٩٤٨ ، وحين صدرت الاسطوانة المتقدمة البديلة LP، (٣٣ دورة في الدقيقة) حدثت قفزة نوعية على مستوى النشر الموسيقي ومجلته بالضرورة. صارت الأسطوانة الواحدة تضمّ أكثر من عمل موسيقي، والأوبرا تكتفي بثلاث اسطوانات أو أربع. في تلك المرحلة، وفي الخمسينيات من بعدها، كان اسم بغداد يرد في قائمة توزيع المجلة العالمي داخلها. كان نجيب المانع يحدثني عن مجلة غرامافون في مكتبات البصرة أو بغداد. ويحدثني عن متابعته، وحفنة ممن يعرف من مثقفي البلد، لأعدادها شهراً شهراً. وكيف يذهب على هدى آراء نقادها إلى مكتبات بيع الاسطوانة لشراء المستحسن من الإصدارات الجديدة، عزفاً أو غناءً.

لم تكن المجلة، التي كنت أحرص على شرائها في لندن، دليلي للإصدارات الموسيقية الجديدة بنية شرائها. لأنني كنت في السنوات الأولى لا أقدر ببساطة على شراء الاسطوانة. كنت أكتفي بتسجيلاتي المختارة على الكاسيت الرخيص نسبياً. إلى أن اهتديت في لندن الواسعة إلى المكتبات التي تكرس جزءاً من أركانها لبيع الاسطوانات المستعملة. أو الاسطوانات المخفّضة. كنت أقرأ المجلة بمشقة من يدخل مملكة الوهم، بنية قراءة رموزها والتكيف معها. كانت المجلة تكرس صفحات لما يحدث في عالم النشاط الموسيقي الكلاسيكي العالمي، ولا تبخل بين حين وآخر بمقالة أو حوار أو ريبورتاج. ولكن النسبة الكبرى من المادة إنما تذهب إلى المتابعة النقدية، التي لا تتجاوز عموداً من الأعمدة الثلاثة للصفحة بالحرف الصغير، يكتبها نقادٌ موسيقيون ثُقاة.

قراءةُ المجلة أصبحت مع الأيام إدماناً سحرياً. متعة لذاتها. متابعة ملوّنة للمشهد الموسيقي المحتدم: كم موسيقي في المشهد، كم أوركسترا، كم مايسترو، كم عازف منفرد، كم مغنٍ، كم مجموعة إنشاد، كم آلة موسيقية، كم دار أوبرا وقاعة عزف، كم فن في التأليف الموسيقي، كم عمل سيمفوني، كم كونشيرتو، كم عمل كورالي، كم رباعية، كم ثلاثية، كم سوناتا...؟ وكنت أطرب للتنوع، وأطربُ حين أنفرد بواحد من هؤلاء، أتابعه وألاحقه، حتى أروّضه لقدرتي على استيعابه. كنت أسمع صوتَ الموسيقى في حين تنسج المجلةُ شبكةَ الخلفية الواسعة من المعلومات. النقاد يقولون ما أفهم وأستوعب، ويقولون ما لا أفهم ولا أستوعب، حين ينشغلون بالجانب التقني. وكنت أطرب في الحالتين. لم يكن يسيراً عليَّ أن أتابع انتقال الحركة الواحدة من مقام لمقام. المتابعة الأيسر هي في

الانتقال من ثيمة أولى إلى ثيمة ثانية في شكل السوناتا، أو في عودة اللحن الأول في شكل المنْويت.

يبدأ الناقد الموسيقي بعنوان الإصدار، والتفاصيل الدقيقة للأعمال الواردة فيه، وللمساهمين فيها. حرف ناعم يشكل في هذه التفاصيل تويجاً على رأس العمود النقدي. ثم يتحدث عن العمل، ومؤلف العمل. ثم يقارنُ بين الأداء عزفاً أو غناءً وبين أداءٍ سابق عليه، أو أكثر من أداء. ثم يسجل نقاط الرضا ونقاط الاستنكار. ثم يعطي العمل ومؤديه درجة الاستحقاق. الحديث عن المؤلف الموسيقي ليس مدار اهتمامه في هذه المجلة، بل الأداء وحده: قيادة الاوركسترا، عزفها، أداء العازف أو المغني. مقالات صغيرة لا يملك القارئ المولع بالموسيقى الكلاسيكية إلا أن يعتمدها دليلاً. ولكن هناك أكثر من دليل بدأ يزاحم مجلة غرامافون، تُصدره دور نشر مرموقة، مثل دليل بنجوين penguin Stereo Record guide السنوي. على أني لم أكن أعتبرها كذلك، لقصور ذات اليد. محبو الموسيقى من الغربيين عادة ما يكون لهم موعد شهري، وربما أسبوعي، مع التسوق. ولا موعد لي يُشبه هذا بالتأكيد.

إن مجلة غرامافون أو دليل بنجوين لم يكونا بالنسبة لي مجرد وسائل لأهداف تنتهي باختيار التسجيل الأفضل. بل أصبحت قراءتها هدفاً في ذاته. تبدأ معها اللذاذة ولا تنتهي، لأن القراءة تستثير أكثر من دافع لسماع العمل الموسيقي موضوع الحديث. وهذا المسعى يعمق الحوار المعقود بين سحر الموسيقى وسحر الكلمات. فكم استثارتني الموسيقى باتجاه القراءة أو الكتابة. وكم استثارتني القراءة والكتابة باتجاه الموسيقى. وكم استحضرتُ لحناً أو نسيجاً هارمونياً وأنا في غمرة كتابة بضعة أبيات من الشعر على وشك أنْ تكتمل. وكم حدث العكس!

في مطلع عام ١٩٩٢ أصدرت محطة بي. بي. سي مجلةً BBC Music، شهرية تُعنى بالموسيقى الكلاسيكية. وصارت تُلحق كل عدد باسطوانة سي دي، تنطوي على عمل موسيقي كامل، أو أكثر من عمل.

كانت اسطوانة compact disc، التي بدأ إنتاجها في ١٩٨٣، قد استحوذت على السوق الموسيقي تدريجياً، مخلفة اسطوانة LP السوداء في الظل. ولذا كانت هدية المجلة الشهرية أكثر من مغرية، فسارعت إلى الاشتراك أسوة باشتراكي في مجلة غرامافون. ثم إن مجلة البي بي سي، إلى جانب محور العروض النقدية الأساس تُعنى بفن المقالة والمقابلة والريبورتاج، مع نشر المنهاج الشهري الكامل لراديو ٣ .

في لندن وعموم الجزيرة، تقليدٌ لسوق يُفتح أيام العطل الأسبوعية يُدعى Carboot sale. يحمل الناس إليه أشياء البيت الفائضة عن الحاجة، لبيعها بأسعار رمزية. كثير من الباعة يستثمر المناسبة لعرض بضاعته الرخيصة أيضاً. أحد هؤلاء كان يبيع منشورات السي دي للموسيقى الكلاسيكية دون أغلفتها. منشورات استغنت عنها الشركات الناشرة فيما يبدو، لتلفٍ فيها لا يبين للعين المجردة، أو لتلف في أغلفتها. وكانت بالنسبة لي وليمة غاية في الدسامة. فقد كانت الأسطوانة الممغنطة بعيدة عن متناول يدي بسبب غلاء أسعارها. ولم تكن متوفرة بعد في المكتبات العامة.

من سوق الكاربوت سَيل هذا بدأتُ أبني مكتبتي الموسيقية من الاسطوانة السحرية الجديدة، إلى جانب الكاسيت والأسطوانة السوداء. امتلكت جهازاً موسيقياً جديداً يحتوي على CD Player، إلى جانب لاعب الكاسيت ولاعب الاسطوانة السوداء والراديو. بوابات أربع، أدخل

إحداها التي أنتخب إلى المتاهة السحرية. متاهة من روابط لم أصل إلى كنهها، بين الجسد الإنساني وحركة الصوت في الزمان (الرقص). بين الروح الإنساني وما هو خفي (رقص الملاك). بين حسيتي وحسية اللحن والهارموني. بين ذهنيتي والمفاهيم الكبرى المجردة، التي ينطوي عليها ذلك اللحن وذلك الهارموني. الموسيقى الصوفية الهندية تنتزع الكائن من إسلامه. موسيقى باخ تنتزع الكائن من مسيحيته. وكذا الأمر مع اليهودي. ولكنهن يُعدن لمسة الرضا الديني إلى قلب من لا إيمان فيه. على أن هذه البوابات السحرية للمتاهة تتفاوت في التأثير بالتأكيد. توزيع العمل الموسيقي على فقرات يمكن انتخابها أو العودة إليها داخل الكاسيت غير متيسر للمستمع. مع الاسطوانة السوداء لك أن تنتخب الفقرة بإنزال حامل الإبرة الألماسية برفق. فأنت ترى الفاصل بين الفقرات بوضوح. مع مجيء الأسطوانة الممغنطة صار المستمع يتصرف وهو على كرسيه بالامتداد الزمني للعمل، ثانيةً ثانية. صحيح أنني كنت أشعر أحياناً أن صوت الاسطوانة الممغنطة ينطوي على ملمس معدني خفي، مقارنة بالصوت الذي يبدو أكثر طبيعية في الاسطوانة السوداء، إلا أنني ارتبت بالنفس سريعة التأثر. لأني أذكر أني قرأت احتجاجاً كهذا من أحد المنتصرين للأسطوانة السوداء، في معركة الجديد والقديم المألوفة.

على أني أعترف بأن الحنين إلى الأسطوانة السوداء، بعد أن ألفتُ تسجيلات السي دي التي صارت مكتبتي تتزاحم بأعدادها، كان حنيناً صادقاً أصيلاً. وعلى أن هذا الحنين لم يكن بفعل معدنية الصوت ولا خلافه. بل هو وليد الحرص على فاعلية هذا العطاء الكريم في تاريخ

التسجيل الموسيقي. هذا الحضور الجليل للأسطوانة السوداء. لأن هذه الأسطوانة هي وحدها، مقارنة بالكاسيت والكومباكت ديسك والراديو، التي تتمتع بالحضور المرئي أمام كيان المستمع إليه، مقارنةً بالمكان الخفي، غير المرئي للكاسيت ولاسطوانة الكومباكت.

إن استدارة المحب إلى الأسطوانة السوداء وجدتْ أكثر من دليل يقودها إلى محلات بيع الأسطوانة المستعملة، خاصةً بعد أن اغتنت بسبب تخلي المكتبات العامة عنها. الأول كان في قلب حي سوهو باسم Chepo Chepo، الذي انصرف فيما بعد إلى بيع اسطوانات CD وDVD. والثاني الأكثر غنى وسعة Classical Music exchange، في منطقة Notting Hill، الذي بقي عوناً لي حتى اليوم.

قبل سنواتٍ، وفي واحدة من زياراتي الأسبوعية لهذا المحل الأثير وقعتُ على مفاجأةٍ لم تكن في الحسبان. كانت إحدى المكتبات العامة الكبرى في مقاطعة Kent الجنوبية قد أنهت تعاملها مع الأسطوانة السوداء في جناحها الموسيقي. وجاءت إلى هذا المحل الأكثر شهرة تعرض عليه مخزونها الضخم هديةً، على أن يبيعه لزبائنه بسعر رمزي مقدارُه عشرون بنساً (الباوند مئة بنس). وقفتُ داخل السرداب الذي خُصّ بالبضاعة الجديدة، وسط آلاف التسجيلات كمن يقف وسط المتاهة، دون أن يدلف عبر واحدة من بواباتها الأربع. وجدت من سبقني من مُسنّي لندن القديمة، ينتخبون التسجيل، يلقون نظرة العارف على محتوى الغلاف، يُخرجون الأسطوانة برقة المُشفق، ثم بنظرة الفاحص يتأملون وجهيها حذر الأذى والتلف. صرتُ أجاريهم على وجه السرعة: أُقلب وأنتخبُ، وأُرجئُ الفحص إلى ما بعد. حتى تراكمت بين يديّ مجموعة

كبيرة من تسجيلات لم أكنْ أحلم باقتنائها يوماً. التقطتُ ما لا أقدر على حمله، وأخفيته بمهارة السارق في ركن منسي من أركان السرداب. وصرتُ في اليوم التالي أزور المحل مبكراً، مع عربة تسوّق. أُقلّبُ، أنتخبُ، وأفحص، ثم أدفعُ المبلغ المطلوب وانصرف. أذكر أن تسوّقي هذا امتد أياماً. حتى امتدّت صُفَفُ الأسطوانات على الأرض أمتاراً. وأنا في البيت لا أكلَّ عن التقليب والفحص. ومع كل هذا الجديد لم أستطع متابعة تقليدي في فهرسة الأعمال. وطمعاً بإعادة الاعتبار لهذا الحشد المُستغنى عنه، سارعت بشراء جهازٍ كهربائي لتنظيف الأسطوانة، بطريقة الشفط الهوائي. وأخذت عملية التنظيف مني شهوراً، لا أذكر أنها كانت ثقيلة الظل، ولكني لا أُنكر أنها كانت عابثة بصورة من الصور أيضاً.

مع غنى مكتبتي الجديدة صرت أراجع دليل بنجوين في طبعاته القديمة، التي تغطي مراحلَ منشورات الأسطوانة السوداء. أراجع أحكام النقاد فيما أملك من أعمال، وأضع على كل عمل علامة النجمة المتفق عليها: نجمة للأداء الموسيقي المتواضع. نجمتان للأداء الجيد. ثلاث نجمات للأداء الجيد جداً. وزهرة للأداء الممتاز. والمُسر أن معظم التسجيلات التي امتلكتُ كانت جيدة جداً، أو ممتازة. واضح أن مكتبة كَنْت العامة كانت مصفاة للجودة في اختياراتها.

ولأهمية المتابعة النقدية في المجلات والأدلة الموسيقية أنتخب نموجاً واحداً منها، كتبه أحد نقاد مجلة BBC Music، في القسم المخصص لمتابعة إصدارات موسيقى الآلات المنفردة Instrumental:

شوبان

سوناتا البيانو رقم١. ٣ فالسات، أوبوس٣٤. ٤مازوركا، أوبوس٣٣. بالاد رقم٢، إنْ أف، أوبوس٣٨. إمبرومبتو رقم٢، إنْ أفْ شارب، أوبوس٣٦.

Maurizio Pollini(piano)

DG 477 7826 57:08 mins

في تسجيل الاستوديو هذا، بولليني يعود ثانية إلى شوبان الذي رفعه إلى مستوى النجوم قبل ٤٨ سنة، حيث ربح الأولى بين العازفين في مسابقة وارشو لعام ١٩٦٠. إن أسلوب عزفه الأرستقراطي المتوازن ملائم دائماً لهذا الحقل الموسيقي، ولكنه في هذا العزف الجديد بلغ مدىً أبعد: فقد أكد مكانةً بولليني كواحد من أعظم عازفي شوبان في زمننا هذا.

العفوية هي أليق الصفات بهذا الموسيقي، وهي هنا لائقة بثراء: فإلى جانب الكثافة الفخمة للسوناتا، فإن الحميمية هي الطاغية على هذا الإصدار، وكأن بولليني وآلة البيانو العائدة له داخلَ غرفتك، تريد أن تُثبت صحةَ أفكاره التي عاشها طوال حياته حول الموسيقى. إن نغمته لا تغني فقط، بل تتحدث مع الجمهور بأبلغ ما يستطيعه الخطيب. كان المايكرفون لصيق البيانو، حتى لتسمع أنفاس العازف، ولكن الصوت ظلّ أميناً وحسن التوازن.

إن تأويل بولليني للبالاد رقم٢ لا تقدم التعارض المألوف بين السكينة والعنف، بل تقدم تصوراً منسجماً وعلى شيء من القلق طوال العمل، وبشكل مُقنع. أما المازوركا والفالس فقد عُزفا بتأويل مُبسَّط، غاية بالحيوية ودون ادعاء وإفراط. والإمبرومبتو لم يُظهر ميوعةً

عاطفية، على أنه حافظ على الرقة المتناهية. وأخيراً السوناتا التي تضمنت تألقاتها تحولاً في النغمة في اللحظات الأخيرة من المارش الجنائزي، وكذلك الخاتمة ذات النغمات الموحّدة فقد عُزفت بسيولة لا تملك أن تميز فيها نغمة عن نغمة. إصدار ينتسب بيسر إلى جزيرتي المهجورة desert island.

"الجزيرة المهجورة" مصطلح شاعَ بعد برنامج مقابلات إذاعي حول التسجيل الأهم، الذي يمكن أن ينتخبه الفرد ليصحبه في منفى الجزيرة المهجورة. أما التفصيل الأخير في معلومات الإصدار فيذكر اسم دار النشر الموسيقية، رقم الإصدار، والوقت الذي يستغرقه.

١٩

حين بلغتْ متابعتي للإصدارات الموسيقية عن طريق الدوريات الموسيقية أوجَها ، كانت مكتبتي بالمقابل فقيرةً تماماً. كنت أستعين بالمكتبات العامة مستعيراً. وكما كنت أفعل مع اسطوانة LP، صرتُ أفعل مع اسطوانة CD. ولكن فيض متابعتي ومعرفتي الثقافية لم تجد ما يكفي من إصدارات على الصعيد العملي.

كنتُ تعرفت على عدد من صالات العزف الموسيقية. أُخاطبها كصحفي، وأكتب عن عروضها. ولكن العرض الحي سرعان ما يتلاشى في طيات الذاكرة الخفية. في حين يبقى التسجيل تحت اليد. ولأني أتعاطى مع الكتاب في حقل المعرفة. ولأن الموسيقى معرفة، فما أيسر أن أقرن الأسطوانة بالكتاب! ولذا كنت أحرص أن تتسع رفوف الموسيقى اتساع رفوف الكتب. وأن تسهُلَ عليّ، وأنا في غمرة التأمل الموسيقي أن أقفز إلى الرفوف لتناول ما أحتاجه بيسر. تماماً كما اعتدت أن أفعل مع رفوف الكتب عند القراءة والكتابة.

كنتُ أعرف أن الأمر لن يتيسر لي اعتماداً على دخلي المادي، وقدرتي الشرائية. فقررتُ أن أصبح كاتباً متابعاً في الصحافة reviewer للنشاط الموسيقي في لندن. وكانت جريدة الشرق الأوسط أوسع الصحف

انتشاراً، وأقربها إلى محيطي الصحافي. وبدأت حملة الاتصالات بدور النشر الموسيقية. وكانت الاستجابات أكثر من رائعة ومشجعة.

كانت مقالتي تكاد تكون أسبوعية. وتكاد تقتصر على الحقل الموسيقي، وتكاد تنفرد في مساحة من الاهتمام ضيقة. لا يخرج منها أو يدخل إليها أحد. ركنٌ منسيٌ في حقل الثقافة المهجور أصلاً، داخل الصحافة العربية. وبالرغم من كوني شاعراً معروفاً، يكتب في حقل لافت للنظر، وعلى مدى سنوات طوال، إلا أن هذا لم يشفع لي في بهو التجاهل والاستغناء. داخل مبنى الشرق الأوسط لم أكن معروفاً إلا من قبل مسؤول الصفحة الثقافية. كان رئيس التحرير يجهل اسمي ووجودي برمته، أسوة بهيئة التحرير. في إحدى المرات انتخبَ مسؤول التحرير من الإرشيف صورةً لأم كلثوم وهي تغني "الرباعيات"، وجدها تليق بمقالتي عن "رباعيات" لبيتهوفن صدرت حديثاً. وحين أخبرته معتذراً أن هذا غير هذا، عبس وتولى.

بقيت على هذا المنوال قرابة عشرين عاماً، أتحمل فيها عبء التجاهل والاستغناء لا من أجل المكافأة الزهيدة، بل من أجل تلك الهدايا الكريمة التي لا تُقدر بثمن، من إصدارات دور النشر الموسيقية. إلى أن حلّ يومٌ موعود قرر فيه نائب رئيس التحرير، رغبة بالتوفير، أن يُدفع لي أجرٌ على عدد الكلمات. وكانت مقالتي لسوء الحظ موجزة وكلماتي قليلة. ولذا قررت أن أهجر "الشرق الأوسط"، ولكن لمْ أهجر الكتابة عن الموسيقى بالتأكيد. (كان نجيب المانع يُسهم في الترجمة لهذه الجريدة، واستُغني عن عمله بمهانة، قبل استغنائي بسنوات!).

في عام ١٩٩٦ اتصل بي بصورة غير مباشرة مديرُ إذاعة FM

التابعة لمؤسسة MBC التلفزيونية، وكان اسمه رياض معسعس على ما أذكر، واقترح عليّ كتابة برنامج يومي قصير يُعنى بالموسيقى الكلاسيكية. كان سورياً بالغ التهذيب، حسن الثقافة، ويصلح أنْ يكون صفيّاً موسيقياً. اقترح أن نسمي البرنامج "مايسترو"، التسمية الفرنسية لقائد الأوركسترا. وجدها أرشقَ في النطق والسماع الإذاعيين. ثم وضع لي خطة إعداد وجدتها بالتجربة رائعة. فالبرنامجُ يتوزع على كلام لدقيقة أو دقيقتين، ثم شاهد موسيقي لثلاث أو أربع دقائق، وهكذا لمدة عشرين دقيقة. وصرت أعدّ البرنامج وكأني أعدّ مخطوطة موسيقية. كنت ألاحق التشكيل الداخلي للعمل الموسيقي. أنتخب من الحركة الأولى لخامسة بيتهوفن جملتَها الأولى، ثم أشرح ما الجملةُ الموسيقية في شكل السوناتا. لمَ المارش الحزين في الثالثة التي أهداها إلى نابليون ثم مزّق الإهداء بعد أن عرف بأن هذا المثال نصّب نفسه إمبراطوراً. ولمَ تتألق الحركةُ الأخيرة إلى منابع النور. وكيف يغنّي شوبرت دون حنجرة بشرية على آلات رباعيته، أو بيانو سوناتته. ولمَ باخ هو الأرحبُ، وموتسارت هو الأحبُّ، وبرامز هو الخريفيّ. كانت كلماتي بين الفواصل الموسيقية تتألق وتتسامى دون دراية مني. حتى صار مخرجُ البرنامج، حين نخرج من الاستوديو، كمن يخرج إلى أفقٍ أوسع بكثير من أفق المبنى، يهتف منتشياً: سأفتني هذا العمل اليوم. ولقد أنشأتُ لهم مكتبة ضخمة من مختاراتٍ موسيقية، اشتريتها جميعاً من إصدارات دار النشر الشهيرة والرخيصة Naxos.

بعد شهور ستة على ما أذكر حدث انقلاب داخل قسم الإذاعة، شأن الانقلابات العسكرية التي تحدث في بلدان العالم الثالث. أُخرج المدير

الذي يحب الموسيقى الكلاسيكية، وحلّ على الأثر شبحُ قائد الانقلاب الذي يحتقرها. فمحا كالعادة كلّ أثر للمدير السابق، وخاصة "مايسترو". مع أن البرنامج حقق نجاحاً بشهادة أكثر من واحد ممن كانوا ينسخون البرنامج بكاسيتات خاصة.

كنت أشعر بيتم حقيقي. كنت أحسّ مدى الاحتقار العميق الذي يكنه المثقف العربي للموسيقى الكلاسيكية. والتهم بين يديه جاهزة. وحين أقول المثقف أعني القارئ للجريدة والكتاب. والكاتب في الجريدة والكتاب. كنت أرى الأمم الشرقية تتسارع، في أشخاص مثقفيها، لاحتضان هذا الحقل المعرفي، الروحي. تتبنّاه، وتتنافس بشأنه.: الهند، الصين، اليابان، تركيا، إيران، أندونيسيا،.....وفي كلّ عدد من أعداد مجلتي "غراموفون" و"بي بي سي ميوسك" أتعرف على مؤلف من هذه البلدان، عازف ماهر على البيانو، أو الفايولين، أو التشلو،.. أو مغنٍ، أو قائد أوركسترا. في حين لم أعثر على عربي واحد إلا فيما ندر. وعادة ما يكون هذا النادرُ من أصل عربي، ولكنه نشأ في دولة غربية، وانتسب إليها.

وينفرد المثقفون العرب وحدهم في هذا التجاهل والاستغناء. والكثير منهم لا يتورع عن بيان الاحتقار العميق. والمحبون، الشغوفون قليلو العدد، حتى ليبدوا أشبه بأعضاء منظمة سرية، لا تكشف عن نفسها إلا في الظل.

المكتبة العربية تخلو أو تكاد من أي أثر، باستثناء بضعة كتب تعريفية، عامة، يكتبها محترفو عزف أو تدريس في المعاهد، عادة ما تكون لغتها وخيالها ركيكين. أو بضعة كتب لا تتجاوز أصابع اليد

الواحدة، تُرجمت من قبل آخر مثقفي مرحلة التنوير العربية في مصر، قبل طوفان مرحلة الانقلابات العسكرية.

موسيقي شاب من لبنان اسمه بشارة الخوري. وقعت عليه في واحدة من هذه الإصدارات الموسيقية المتواصلة. سارعت إلى الكتابة عنه أكثر من مرة، لأن خبره يخفي أكثر من مفاجأة لي. (في القسم الأخير من هذا الكتاب تجد ما كتبته عنه في واحدة من مراجعاتي الموسيقية.)

٢٠

نحن الشرقيين جميعاً نملك إرثاً من الثقافة الهندية. نحن العراقيين جميعاً نملك ذائقة للموسيقى الهندية. ما من أذن موسيقية إلا وينطبعُ عليها أثر من الموسيقى التي ألفناها في الأفلام. ومعظم الأفلام الهندية، على رداءتها، وعاءٌ للموسيقى والأغنية. الغريب أني رأيت أفراداً يحفظون بعض الألحان الهندية عن ظهر قلب، مع جهل كامل بلغة الأغنية.

مازلت أحفظ بضعة ألحان من فيلم "صباغ الأحذية" المؤثرة، الذي رأيته أيام الصبا. في لندن لم تكن هذه الموسيقى في الحسبان. كنت مستغرقاً بالكلاسيك الغربي، وبالمعرفة التي تحيط به. وفجأة حدث أني ربطت كلاسيك الغرب بكلاسيك الشرق، ورأيتهما لغة واحدة. والمعرفة التي تحيط بهما متلازمة. البعد الفلسفي، والروحي في كليهما، وكذا البعد الرياضي، والفلكي، والديني. صرتُ أتابع برامج راديو٣، التي تُعنى بالموسيقى الكلاسيكية لشعوب الشرق، والهندية خاصة. ثم صرت أجمع في مكتبتي إصدارات CD، لتشكل جناحاً موسيقياً يضمّ أكبر مغني الـ"راج"، و"غزل"، و"القوالة". إلى جانب أهم عازفي السيتا، والسارود، والفينا، والفلوت والطبلة. وصار لهذه الموسيقى وقت متميز

خاص أنصرفُ فيه للعواطف الروحية الخالصة. وبدقة أكثر، للعواطف الروحية الشرقية التي لا تبلغها مجسات الموسيقى الغربية الكلاسيكية.

كنت أشعر دائماً أن ثمة أركاناً خفية غير مضاءة داخل كياني النفسي والروحي، لا تبلغها مجسات التأثيرات المعرفية، والموسيقية خاصة. في أحيان نادرة يملك لحنٌ ما صغيرٌ، جملةٌ موسيقية، أن يمس بمجساته جانباً من تلك الأركان. تماماً كمجسات دخان السيجارة التي تذهب بعيداً في شعاب الرئة الخفية. هناك تُطفئ جذوةً محترقة، تليها تنهدات استراحة.

في الموسيقى الهندية الكثير من تلك الألحان، وتلك الجمل الموسيقية. ولقد وجدتُ في أداء الحنجرة البشرية لفنون الراج، وغزل، والقوالة سعياً مذهلاً لاستنفاد كل إمكانات هذه الحنجرة، من تلوّن، ودرجات، واختبار لأخفض طبقاتها، التي تبدو مستحيلة في الأداء الأوبرالي الغربي، أو لأعلاها حيث تتلألأ كحبات البلور. حتى ليبدو أداء الحنجرة ذا سيادة مطلقة على كلمات الأغنية التي تبدو ثانوية تماماً. ثم أدهشتني هذه العناية بتفجير طاقة الهارموني فيما نفترض أنه لحنٌ شرقيٌ لا عنصر للهارموني في جوهره. فمغني القوالة المنفرد، يُشرك مع صوته عدة أصوات أخرى مختلفة الدرجات، ومختلفة في الأداء، وفي الألحان.

الآريون الذي حلوا في أرض الهند، مهاجرين من الدانوب والفولغا، أسسوا مجتمعَ طبقات Casts، تركت الطبقة الدنيا للموسيقى والرقص والرسم. الكتب المقدسة كانت تُلحن وتُغنى. ولأن البراهمة الأوائل قسموا الموسيقى إلى موسيقى دينية لإرضاء الآلهة، وأخرى دنيوية لإرضاء البشر، تعاملوا مع الأولى باعتبارها الأكثر جدية.

يُروى أن الفيلسوف Panini، في القرن السادس قبل الميلاد، كان أول من وضع كتاباً في اللغة السنسكريتية (لغة الأدب والدين)، وأوزان الشعر. ويُعتقد أن وضع النوتات الموسيقية قد سبق بانيني، ثم انتقلت عبر البراهمة إلى الفرس، ثم إلى العرب، ثم إلى الغرب، حين وضع Guido d'Aresso أولى القواعد الموسيقية الغربية في مطلع القرن الحادي عشر.

تاريخياً تعود الموسيقى الهندية الجدية، على مستوى التوثيق، إلى القرن الثاني قبل الميلاد، إلى "بهاراتا" الذي يعتبر أعظم مفكر على المستوى النظري والعملي، بشأن الموسيقى والفنون جميعاً. وكتابه "ناتيا سها سترا" محاولة جدية للكشف عن الجوهر الذي يقارب بين فنون الموسيقى والرقص والدراما والرسم. وهو يعكس ذلك في حكاية طريفة يرويها عن حاكم أراد أن يصنع تمثالاً، فذهب إلى حكيم للاستشارة:

- عليك أن تتعلم مبادئ الرسم من أجل أن تفهم مبادئ النحت" قال الحكيم

- علمني إذن مبادئ الرسم." قال الحاكم.

- ليس من الممكن أن تتعلم مبادئ الرسم" قال الحكيم، "دون أن تتعلم مبادئ الرقص."

- عرِّفني بمبادئ الرقص."

- سيكون ذلك شاقاً إذا لم تكن تعرف مبادئ موسيقى الآلات."

هنا ضاق الحاكم ذرعاً، فقال مطالباً بتسرع:

- لمَ لا تعلمني موسيقى الآلات؟"

- ولكنك لا تستطيع أن تفهم موسيقى الآلات دون دراسة تامة لموسيقى الأصوات البشرية. لأن موسيقى الصوت البشري هي مصدر كلّ الفنون.

منذ تلك المرحلة المبكرة كانت الموسيقى على هذه الدرجة من الجدية. حتى إن فيثاغورس الذي عاش في القرن السادس قبل الميلاد كان وسيطاً، حيث عاش في أطراف آسيا الوسطى، لنقل هذا المستوى من الجدية إلى اليونان القديمة. ولعل موسيقى الراج كانت في أول ملامحها البكورية. ولم تأخذ شكلها الناضج، والمعروف اليوم، إلا في القرن الرابع الميلادي.

حين حلَّ الإسلام في بلاد الهند وجدت الموسيقى في حضارته الجديدة متسعاً جديداً. حتى أن "زنا المعبد" الذي ارتبط بالغناء والرقص، واجه سماحةً وسعةَ أفق من الحكم الإسلامي. ثم دخلت مفرداتُ عربية على أصناف الراج المستحدثة، مثل "اليماني" و"الكافي". وفي العصر المغولي الإسلامي الذي امتد عبر شبه القارة الهندية، كان السلطان "أكبر" حاول بصورة حاذقة خلق وحدة بين الديانتين الإسلامية والهندوسية. ولقد انعكس ذلك في شخصية ونتاج شعرائه، مثل كبير (١٤٤٠-١٥١٨) الذي ولد مسلماً، ثم تخلى عن الإسلام التقليدي، وأصبح شاعراً وموسيقياً.

كان أكبر مريضاً في طفولته. ورث العرش في عمر الرابعة عشر، وتحلى بالحكمة والعدل لتعزيز إمبراطوريته التي يشكل الهندوس الأكثرية فيها. تزوج من هندوسية، وعين وزراءه من الهندوس. ازدهرت الفنون في عهده، وكانت لديه أوركسترا في مدخل قصره تعدادها ستون عازفاً.

من أعظم موسيقيي بلاط أكبر رجل يُسمى تنسين. برهمي - مسلم. مسلم بالاسم والإيمان، ولكنه لا ينقطع عن زيارة المعابد الهندوسية

للصلاة والترتيل. تنتسب له أهم أنواع فن الراج. حين توفي في سن الثانية والثمانين، دُفن إلى جانب قبر متصوف يُدعى محمد غوس. وهناك معتقد بأن المغنين الذين يحجون إلى قبره، ويأكلون من أوراق شجرة تمر الهند، التي تُظلّ قبره، سيزداد تنوع طبقات أصواتهم.

* * *

هناك جوهر واحد للموسيقى الجدية، مهما تنوع انتسابها لشعوب الأرض. تماماً كالجوهر الذي يقرب بين الموسيقى الشعبية لهذه الشعوب أو موسيقى التهريج، التي نزلت على رؤوس العباد في كل مكان، يداً بيد مع الحياة الحديثة، التي انطوت على شيء غير قليل من انحدار القيم الذوقية، وازدهار وسائل الاتصال والإعلان والتجارة، بحيث أصبحت وسيطاً يسيراً لما هو رديء، وما هو رائع في آن.

ذلك الجوهر الواحد الذي يجعل متذوق الموسيقى الكلاسيكية الغربية، بالضرورة، واسعَ الأفق في تذوق الموسيقى الشرقية الكلاسيكية، أو الجدية. إن الجوهر الجدي الواحد يزيل العوارض الزمنية والمكانية، ويفتح أفق الموسيقى واسعاً، بلا حدود. فأنت إذا استوعبت بالخبرة النظرية والسمعية، تركيبة بناء السوناتا في الرباعية الوترية، أو السيمفونية، تجد طريق الاستيعاب يسيرة لبناء المقام في الموسيقى العراقية الجدية مثلاً، أو بناء الراج Raga الهندي، أو ما يماثلهما لدى الشعوب الأخرى.

ذكرتُ هذه الأمثلة عرَضاً. ولكن المتابع لحركة الموسيقى، عبر مهرجاناتها وعروضها وتسجيلاتها، يستثني الموسيقى الهندية دون

موسيقى الشعوب الأخرى، لأنها الأكثر أصالة واعتزازاً بجذورها، وبقدرتها على مد فروعها باتجاه أفق الموسيقى العالمية.

ما من أسبوع يمر على النشاط الموسيقي في لندن دون أن تشغل الموسيقى الهندية فيه مكاناً وركناً خاصاً. وفي السنوات الأخيرة دخلت الموسيقى الهندية سوق إنتاج الأسطوانة الممغنطة، تتزاحم فيه مع إنتاج الاسطوانات الأخرى. كما دخلت حقل العطاء المشترك بينها وبين موسيقى الغرب الكلاسيكية. كثير من المغنين والعازفين الهنود حققوا هذه المشاركة مع مغنين وعازفين غربيين. وكان يمكن أن تكون المشاركة المأمولة بين المغني الأوبرالي الإيطالي Pavarotti ومغني القوالة نصرت علي خان هي الأشهر، لولا وفاة الأخير، على أثر عملية جراحية للكلى، وهو في الخمسين من العمر.

كنت أتابع بحرص الإصدارات الهندية الكلاسيكية، وخاصة من دار Navras. ولا أتردد أمام الدعوات لحضور حفلات العزف والغناء. وكنت أعجب كيف يتعامل الحضور الهندي والباكستاني برقة وإجلال، مع تقاليد الإصغاء المتعارف عليها في حفلات الموسيقى الغربية. باستثناء الاستجابات المصوتة، بين حين وحين، لقفلات المغني، أو العازف المؤثرة. وأكثر ما يُلفت النظر في الاستجابات هزّةُ الرأس، وحركةُ اليد اليمنى المتوافقة مع اللحن.

بين الفنون الثلاثة الرئيسية للموسيقى الهندية: الراج، غزل، القوالة، ميزت مع الأيام ثلاثةً من أكبر مغنيها، وهم على التوالي: جوشي، مهدي حسن، ونصرت فتح علي خان. ولقد كتبت عن الثلاثة أكثر من مرة. كما ميزت أبرز عازفي السيتا: شانكار، وعازفي الطبلة:

أستاذ علاء رخا، وعازفي السارود (يشبه السيتا، ويُعزف مائلاً): علي أكبر خان وأمجد على خان، وعازفي الشيهناي (تشبه آلة المزمار) بسم الله خان، وعازفي الفلوت هاري براسات جوراسيا، وعازفي السرنجي (آلة وترية تعزف مع القوس، وتصاحب الغناء، لقرب شبهها بالصوت البشري) رام نارايان...الخ، ولقد كتبت عن معظمهم.

بالرغم من أن هناك قاعدة لحنية تُبنى عليها الموسيقى الهندية هي الراج Raga (الحرف الأخير لا يُلفظ)، إلا أن هذا الراج لا حدود لتنوعه. وهو يتنوع بتنوع أداء عازفه أو مغنيه، واجتهاده في التأليف والارتجال. ولذلك تجد معظم الإصدارات التي تتوزع على مغنين وعازفين كثر تقدم أعمالاً موسيقية تحت عنوان Raga، والتي تشبه، بصورة من الصور كلمة "مقام" الذي يتنوع، إلى جانب أبوابه الكثيرة، بتنوع أداء واجتهاد مغنيه وعازفيه.

الراج ضربٌ من التأليف يعتمد سلماً موسيقياً أولياً. ولكنه يعتمدُ أيضاً الارتجال الذي يمارسه العازف أو المغني البارع. ولأنه يرجع في جذوره إلى مرحلة متقدمة من الموسيقى الهندية العريقة، فهو اليوم على درجة عالية من النضج والتقدم والتعقيد في الشكل والتوقيت. فكل راج يُؤلَف ويُعزف في مرحلة من مراحل اليوم محددة. وأحياناً مراحل محددة لفصول العام. وبالرغم من إسهامات الأسطوانة التي سمحت في عزف الراج في الوقت الذي يشاء المستمع، دون التقيد بالزمن المحدد له، إلا أن التقليد الروحي للإصغاء ما زال مؤثراً وساري المفعول.

هناك علاقة متينة بين فن الراج والراس Rasa، الذي يعني "العاطفة" أو الوجدان. وهي عماد الثقافة الهندية. نتمثلها في المقولة

الشائعة: "إن الراج الذي لا يحثّ المستمع، ويخلق حالة نعيم ونشوة فائقين ليس براج." وهذا يعني أن الموسيقى لا تكتفي بالزخرف اللحني الجمالي وحده، بل يجب أن تتجاوزه إلى الدلالة الروحية. تماماً كما تطمح إليه الموسيقى الغربية الجدية، التي عرفناها في مراحلها التاريخية.

وبنية الراج تعتمد سلسلة من الجمل اللحنية، مؤسسة على سلّم موسيقي، تكتفي داخله بالارتفاع والانخفاض، دون أن تغادر كثيراً بضع نوتات محددة توفّر عبرها، وعبر امتداد زمني يتجاوز أحياناً الأربعين دقيقة، تسلسلاً متصاعداً يشبه تصاعد "المقام". وهو في جملته ينقسم إلى جزءين:

يبدأ الأولُ، ويسمى آلاب Alap، ببطء، ويتفتّح عن جملة اللحن الأساسية تدريجياً. ولا تشاركه إلا دندنة رتيبة على آلة وترية تُسمى تَنْبورا، أو هوائية تُسمى هارمونيوم. وهذا الآب التأملي الهادئ يشكل امتحاناً للمؤدي الجيد، عازفاً كان أو مغنياً. وهو يشبه القسم الأول من "المقام البغدادي"، الذي يبدأ هادئاً بطيئاً. على أن الأخير يعتمد تلويناً لحنياً أكثر تنويعاً، وأقصر نفساً. ثم يبدأ الثاني في اعتماد الإيقاع والإثارة اللحنيين. وهنا تدخل الطبلة "تال" Tala، عنصراً أساسياً في تنظيم الإيقاع، مثل السيتار أو الآلات الأخرى لتنظيم اللحن. وهي تعتمد، أيضاً، نظام ضربات رياضياً على شيء من التعقيد.

إن الراج الأكثر شيوعاً في العروض التي تُقام في لندن هو الذي يؤدى على الآلات الموسيقية الأساسية، وعلى رأسها "السيتار". هناك آلات لا تقل أهمية وترية منها مثل "فينا"، و"سرنجي"، و"سنطور". أو هوائية مثل "شيهناي" التي تشبه المزمار. ولكن الراج شأن كل موسيقى

يعتمد الحنجرة البشرية والغناء البشري، بصورة أساسية. وما موسيقى الآلات إلا محاكاة لها.

الأسلوب الأساسي للغناء الهندي يُسمى "خيال"، وهي كلمة عربية، كما هو واضح، ومادته الحب. ولكن الكلمات التي على معاني الحب تظل ثانوية ومنسية تحت ظلال اللحن الموسيقي الصافي المجرد.

وهذا الفن "خيال" يخضع لنظام الراج. إلا أن قسمه الأول "آلاب" يكون قصيراً عادة، ويُسمى "الخيال الكبير"، ثم يتحول رشيقاً متسارعاً يُسمى "الخيال الصغير".

* * *

يظل رابندرانات طاغور ١٨٦١ - ١٩٤١ نموذجاً رائعاً لوحدة الشعر والموسيقى لأنه كان ببساطة شاعراً وموسيقياً. تماماً كما كان شاعر الأيام القديمة. صحيح أنه كان رائع التنوع في الموهبة، فهو درامي وناقد ورسام، لكنه كان بالدرجة الأولى شاعراً ومغنياً، وعازفاً ومؤلفاً موسيقياً، ولقد خلّف ثروة من أغانيه تغطي اليوم رقعة واسعة من التراث الموسيقي الهندي، حيث تتجاوز الألفي أغنية.

في تعريف «الموسوعة البريطانية» لطاغور تتصدر صفتا الشاعر والموسيقي بصورة تبدوان وكأنهما وليدتا وحدة بيولوجية. فهو موسيقي ومغنٍ لأنه شاعر يلحن بصحبة السيتار أو البيانو الغربي لا فرق. ويغني في خلوته وبين النخبة أو وسط حشد الجماهير لا فرق. ولعل أشهر التجليات تلك، التي حدثت مع غاندي في معتزل إضرابه عن الطعام، كان الزعيم الروحي قد وافق على إنهاء صيامه، بشرط أن يغني طاغور،

الذي كان حاضراً، واحدة من أغانيه البنغالية، من قصائد مجموعته «جيتا نجالي»: «حين يضيق القلب ويظمأ أمطرني برذاذ الرحمة...». وكانت الأغنية المحببة عند غاندي. ومع أن طاغور لم يكن دقيقاً في الأداء بسبب النسيان إلا أن سحر اللحظة كان آسراً، شرب على أثرها غاندي عصير البرتقال.

في زيارته لأميركا غنى عدداً من قصائده، وكان الشاعر إزرا باوند مراسلاً لمجلة «شعر»، فاكتشف فيه النموذج الأمثل للشاعر الموسيقي، الذي وجده في ظاهرة «التروبادور»: «.. السيد طاغور هو شاعر البنغال وموسيقيهم الأكبر.. يلقن موسيقاه وأغانيه لشعرائه ومغنيه الجوالين على امتداد البنغال. إنه يضاهي أفضل ما لدى التروبادور. يضع الكلمات وألحانها، ويغنيها بنفسه، أعرف ذلك لأنني سمعته بنفسي. القصائد المئة في هذه المجموعة (جيتا نجالي) كلها أغنيات تُنشَد. اللحن والكلمات حيكت معاً، ولدت معاً..». ألحان طاغور عذبة، هادئة، غنية بالتلوين الصوتي، حتى وهي في لحظات رقص، فرقصها رشيق بفعل خيط حزين داخلي يقود اللحن إلى حيث تريد الكلمات، كلمات الشاعر الكبير. تخيل أغنية على إيقاع طبلة تُقاد بالصوت البشري، وبتناوب آلة السيتار والفلوت، أو أي آلة هندية أخرى لتؤدي نصا شعريا كهذا (من قصائد Gitanjali):

إني أجهل كيف تغني، أيها المعلم، أصغي أبداً بذهول صامت.
فإنارة موسيقاك تضيء الكون.
والنفَسُ الحيُّ لموسيقاك يهاجر بين السماوات.
والمجرى الأقدس يخترق ويمضي.

وأنا قلبٌ يتطلّع لملاحقة أغانيك، ولكن يتعثر صوتي عبثا.
هيهات! هل تخرج أغنيةٌ من محض حديثي وصراخي.
مأسورٌ قلبي لشباك أغانيك الأبدية،
يا معلمي.

٢١

يعبّر أبطالُ الدراما عن عواطفهم بالحوار المنغّم، المُغنّى. جمهرةُ الناس تشكّل كورساً. موسيقى الاوركسترا لا تني تصاحب الأبطال والأحداث. تقلبات العواطف لا تتحرك وفق منطق بالضرورة. الحبُّ دائماً من أول نظرة. والصدفُ لها اليدُ الطولى في التصرف بمصائر الناس. ولو أن الدراما هذه جُرِّدت من الشعر والموسيقى لبدت ميلودراما مضحكة. إلا أنها في هذا التكوين العجائبي تمثل أرفع فنون الموسيقى، دون منازع. إنها الأوبرا.

هناك بين كبار العقول من لا يحب الأوبرا، ويجدها بفعل لاعقلانيتها ضرباً من السخف. تولستوى كان أحدهم. نيوتن قبله. ود.هـ. لورنس بعده كان يحتقر كلَّ أوبرا غير الإيطالية. لأن الإيطالية "تلاحق نبضات القلب"، على حدِّ تعبيره، "واللعنة على فاغنر الذي لا يني يجأر بشأن القدر والموت". رابعٌ يقول: "النومُ هو أروع الطرق للاستماع إلى الأوبرا. "والجميعُ ينطلقون في كلماتهم هذه من الموقف العقلاني، الذي يتعارض مع طبيعة الأوبرا التي لا تلتزم بذلك. في حين يكتب أحد كتاب القرن الثامن عشر لابنه: "في كل حين أذهبُ إلى الأوبرا أتخلى فيه عن العقل عند الباب، وأُسلم القياد للعين والأذن."

موقفٌ يبدو مناسباً لعدد غير محدود من الأوبرات ومن مؤلفيها. ولكنه لا يصلح مع أخريات، واضحٌ أن أوبرات فاغنر في مقدمتها.

حتى موسيقي مثل موتسارت البالغ القلبية، لا يمكن مشاهدة عمله "دون جيوفاني" بالقلب وحده. لأن معتركه مع ذاته، ومع القدر، وتحدّيه لكليهما يُحوجنا إلى عقل كعقل الدنماركي كيركغارد، الذي أحاطه بجهد فلسفي في كتابه Either/Or. وكذلك أوبرا "كارمِن" بالغة الحسية للفرنسي بيزيه، التي وجد بها نيتشه ملاذه العقلي بعد فاغنر.

على أني راغب أن أتوقف قليلاً عند هاندل. فاللاعقلانية، شأن كل أوبرات مرحلة الباروك، حاضرة لديه. ولا تحتاج من جانبك أن تتسلح بالعقل لتسبر أغوار ألحانه، التي وضعها على أفواه شخوصه. لأنه، وهذه خصيصته التي ينفرد بها، يتعامل مع مصادر ردود الأفعال العاطفية لدى الإنسان: مشاعر الغيرة، الغضب، الرغبة، الحسد، الطموح...الخ. فألحانه درس في حقل السايكولوجيا البشرية. ولكن محبتي له لا تعتمد هذا التأمل السايكولوجي وحده، ولا تحتاط من الانشغال العقلي، ولا تكترث للجمال وحده. ما من موسيقى ناضجة يمكن أن تحتكر واحدة من قدراتك الروحية والحسية، وتنغلق عليها.

كنت أعرفُ في بغداد أن الأوبرا فنٌ صعب على الذائقة. وأن الغالبيةَ تستثقلها، وتجدها عسيرة على الهضم. وتجد أن الألماني فاغنر هو أثقل وأعسر الأصوات في حقل الأوبرا. هذا المعتقد شائع في الهواء النظري. قرار مُسبق لا يحتاج إلى اختبار وإثبات. ولذا حين ذهبتُ إلى موسكو، تلبية لدعوة من مهرجان بوشكين، دبّرها لي الحزبُ الشيوعي العراقي في حينها، اشتريتُ من أسواقها الموسيقية الرخيصة أعمالاً

أوبرالية، ولفاغنر وحده. إلى جانب أعمال كورالية لباخ، لا تقل وطأة على قلوب الذين لا يحسنون الإصغاء. كلاهما يحتاج صبراً وأناة، بفعل امتدادهما الزمني الطويل. كنتُ أجهل الأوبرا، وأجهل فاغنر وباخ تماماً، إلا التماعات نظرية تصيدتها في الكتب الشحيحة النادرة. وأذكر من هذه الكتب واحداً مترجماً بعنوان "أشهر الأوبرات". كانت حكاياتُ فاغنر عاريةً من الموسيقى وأصوات المغنين والكورس. ولذا فهي ميلودراما مثيرة للسخرية، أو للاستغراب.

في لندن كسوتُ تلك الحكايات بالموسيقى وأصوات المغنين والكورس. صرت أسمع الأوبرا بعد معرفة الحكاية. أسمعها مغمض العينين، لا من أجل استحضار الشخوص والأحداث فقط، بل كنت أطمع بشيء أكثر صعوبة: استحضار الشخوص والأحداث على هيئة ألحان وهارموني وإيقاع. أسمع الشخص باعتباره طبقةً صوتية. الرجلُ دورُه تينور صداح، أو باريتون متوسط، أو باص خفيض. وحبيبته سوبرانو أو آلتو خفيضة. ثم أترقب الآلة الموسيقية التي تجاري الصوت وتُقاربه: هل هي الفيولين، التشلو، الفلوت، أم الكلارينيت؟ ثم أرقب المشهد الصوتي من بعيد، لكي أسمعه جملةً، دون الانفراد بتفصيل. مهمة أصبحت مع الأيام أكثر نضجاً ودراية.

كنت أتسقط أخبار عروض Royal Opera في قاعة الكوفن غاردن، وNational Opera. الأولى أكثر إغواءً، وأرفع مستوى، وتقدم الأعمال العالمية بلغاتها الأصلية، وهي واحدة من أعظم ثلاث دور أوبرا في العالم. الثانية "لاسكالا" في ميلان. والثالثة "ميتروبوليتان" في نيويورك. أما دار الأوبرا الإنكليزية الوطنية فعادة ما تقدم الأوبرا مترجمة إلى النص الإنكليزي.

كنت أقطع لندن بدراجتي الهوائية إلى حيث دار الأوبرا. وهناك أتطلع إلى التذاكر المرجّعة في يد أصحابها، الذين لا قدرة لهم على حضور العرض. يقفون على الرصيف إلى جانب المدخل قرابة ساعة قبل العرض لبيعها. فأنتقي السعر الأنسب، أي الأرخص. حتى لو كان المقعد في الأركان القصية العالية، التي لا تسهُل منها مشاهدة خشبة المسرح. على أن هذه الأماكن العالية أوفر حظاً لاستلام قوة الصوت، يصل من الأوركسترا والمغنين. وهذا يعني أن الصوت دون الرؤية أمرٌ ممكن، بل مُفضّل لديّ بمعنى من المعاني، التي سألتفت إليها فيما بعد.

بعد هاندل، موتسارت، Rossini، بيتهوفن، بيزيه، Verdi، مسورغسكي، فيبر، تشايكوفسكي، بوتشيني، ديبوسيه، شتراوس، غونو، ياناتشيك... (لم يكن فيفالدي، غلوك، دونيزيتي، بيلليني، بيرليوز، فاغنر، ماسينيه، سميتنا، بريتن، ياناتشيك بعد في المتناول) أعود على الدراجة الهوائية بعد الحادية عشرة ليلاً، عادة، سابحاً في بضع جملٍ موسيقية من الأوركسترا، أو من صوت مغن، أرددها همساً، بمقدار ما يسمح تيار الهواء وضوضاء الشارع المحيطة.

مرةً استطعت أن أشتري رباعية الحلقة The Ring، لفاغنر في ثماني عشرة أسطوانة LP، صادرة عن EMI، لتسجيل تم في ١٩٥٣، تحت قيادة الألماني Furtwangler لأوركسترا روما السيمفونية. وأوبرا الحلقة أضخم وأطول أعمال فاغنر، وضعها في أجزاء أربعة متواصلة الحدث. ويمكن أن تُسمع منفصلة من قبل العارفين بها.

كنت أعرف أنها مصدر إشكال وخلافات في الرأي والاستجابة. يستثقلها الكثيرون، لأنها شأن كل أوبرات فاغنر، طويلةٌ جداً، ولا تُعنى

باللحن المُطرب في أغنية قصيرة يسهلُ حفظها، بل تتحدى الذائقة بأغنية "غير منتهية" لا يمكن اقتناص خيط اللحن فيها. تتم في حوار يلتحم مع الأوركسترا باندفاعات وتشنجات وتوترات تبدو وكأنها بغير نهاية. العنصر الدرامي فيها عنصر أساسي، يشحنه النص الشعري بأكثر من مصل. حتى ليبدو الامتدادُ ضرورةً ملحةً من أجل مزيد من الغرق، ومزيد من الفقدان في تيارات اللاوعي التي يطمع فيه فاغنر، ويتطلّع اليه.

مسرّتي في هذا المشروع، مشروع الغرق والفقدان في الرحيل الداخلي، لا تُقاوم. قرأت النص الشعري المُلهم، الذي وضعه فاغنر بنفسه لأوبراه، ثم شرعت في الإصغاء، بسماعتين مُغلقتين على الأذن. كانت موسيقى فاغنر كونية بالنسبة لي، ولكنها تُقبل من الكون اللامحدود داخل الكائن الحي، الذي يبدو محدوداً في الظاهر. هناك ملايين المجرات، والكواكب، والنجوم. الشخوص كيانات أكثر من حية، لأنها توحّد بين البشري والرمزي، المحدود واللامحدود، عبر الموسيقى. وهي لغة غير الممكن.

استوقفتني الثانية من الرباعية: Valkure ، و تريستان وإيزولدة، وبارسيفال من أعماله الأخرى. ولكن استيعابَ هذه الصروح لا يمكن أن يتمَّ دون الإحاطة بالأخريات. فعالم فاغنر يحوجني دائماً إلى أية إضاءة، فكيف إذا تمت من أعمال فاغنر نفسه. إن موضوعة الحب والموت في دراما تريستان، على سبيل المثال، أضاءت لي أركاناً غير مُضاءة إلا بالتساؤلات، داخل كياني كله. أركاناً كم ترددت صورها في نصوص نثرية وشعرية لي في السنوات التي سبقت فاغنر. في أكثر من نص من

نصوص كتابي مدينة النحاس رغبة مرتبكة لمعالجة هذا الهاجس الذي يجمع المقدّس والمدنّس بأكثر من صلة قربى. يجمع الشهوة والعبادة بأكثر من رابط، عبر الفن والأدب والدين. يجمع الحب (الشهوة ضمناً) والموت بضرب من التلاشي والغياب.

يردُ هذا النص في قصة "الدعوة" (كتاب "مدينة النحاس" ص٢٦):

"في تلك اللحظات النادرة التي تخطر عـــادة في نومٍ طويل. اللحظات التي تفلت من قبضة تعاسةٍ استثنائية، لتخترق حجاباً من الحُجب، أو ذكرى يومٍ مجهول من الأيام. في تلك اللحظات، وبفعلِ اهتزاز الحافلة، رأيتُ الوجه الشاحب الجميل، وجه السيدة الملطّخ بالأصباغ، يبدو، مع عنف رائحة الألوان والبشرةِ المعروقة، كما لو كان وجه دمية أطفال متّسخة. أو كرة مطاط مدعوكة بفاكهة فاسدة. رأيته بابتسامته الشاحبة الملائكية، ينتصب هادئاً كما لو كان على طبق، وقد استسلم لحزنٍ دفين، هو حزنُ من ارتمى كلياً، بحكم وازع أكثر من ديني، بين يدي الشيطان."

شيءٌ من هذا المشهد، أو المضمون الذي ينطوي عليه هذا المشهد، تسرّب إلى قصيدة "قارات الأوبئة"، التي كتبتها عام ١٩٩٢. في واحدة من قصائد النص القصيرة بعنوان "توكاتا" (وتوكاتا فن في التأليف الموسيقي على الأورغن يتميز بالبراعة والخفّة، اشتهر به باخ)، يردُ هذا المشهد:

أدخلُ عائلة الأورغنِ نفقاً نفقا،
وأمسّ به الشيطان،
أعانقُ فيه فتاةً أعرفها، عذراء،

ووجهاً مثلَ قناعِ الدميةِ تنهشه الأصباغ.
"ترى ظُلماتي؟" تهمسُ بي:
"رائحةُ العفنِ، وأكياسِ اليأس؟
يضيقُ الشعرُ إذا ضيّقتَ خناقي. خُذْ حاجتَكَ..."
تفرّ كتوكاتا.
وأنا أنتشلُ جناحين من المرآة، أحيطهما
بذراعيّ، واخفقُ فوق جلالِ الأورغنِ
كملاك."

إنَّ عذراء الرغبةِ هي وليدة الأورغن (عماد الكنيسة الديني)، وكذا الشيطان. وجناحا الملاك الذي أحلّق بهما هما وليدا ظلماتهما. ويتم التوافق حين أعرف أن الشعر إنما يتسع أفقه إذا أطلقتُ عنانَ عذراء الرغبة هذه، ويضيقُ إذا ضيقتُ عليها الخناق.

ليس غريباً أن يتعامل بعضُ الدارسين مع أوبرا "تريستان وإيزولدة"، مع شهوانيتها، على أنها واحدة من أعظم عملين موسيقيين دينيين، ثانيهما St Matthew Passion لباخ (جوزيف كيرمان في كتابه:الأوبرا والدراما). إن تريستان وإيزولدة يعانقان موتهما باعتباره "ليلاً مقدساً"، مملكة للنسيان، المكان الذي تفنى فيه الفردية أخيراً في حالة التوقف السعيد والنهائي. وهذا المعنى قد يبدو محيراً دون التفكير بإمكانية الحياة بعد الموت. فاغنر رأى في الفعل الجنسي فعلاً كونياً، يفلت فيه الكائن من المحدود. ولذلك أنكرت موسيقاه مشاعرَ الذنب المسيحية التي تترتب على هذا الفعل.

على أن القلبَ المفكر، وهو قلبٌ يليق بموسيقى فاغنر، وكلُّ موسيقى

تبعثرُ تربةَ الأعماق من أجل مزيد من الينابيع، لا يحب أن يُجرِّد هذا الفيض الصوتي الروحي، ويُحيله إلى أفكار مجرّدة بالتأكيد. إن القلبَ المفكر الذي أُصغي به إلى فاغنر، أو إلى أبي العلاء المعري، والشعراء المُحدثين الذين أحب، هو ذاته الذي يُملي عليَّ نصي الشعري. ولذلك حسمتُ، من سنواتٍ، موقفي الحذر من شعراء التقنية، وشعراء التجريد، وشعراء سيادة المواقف والدعاوى الفكرية.

حين يكون الموتُ، وغيابُ الله، والزمنُ المحدود والآخر المطلق، ومراقي الحب إلى الضوء أو إلى العتمة، عناصرَ أساسية في القصيدة التي أكتب (مهما ضعفت هذه القصيدة أو قويت)، لا بد أن أعثر على أكثر من خيط يشدني إلى موسيقي من هذا النوع. واحدٌ من هذه الخيوط الذي أثار انتباهي في قصائدي منذ سنوات هو هاجس التلاشي الملح، والرغبة بالالتحاق بما هو لا زمني. حتى الميل إلى اعتبار أن الشعرَ إنما ينتسب للأسطورة لا للتاريخ، هو ميل يعود إلى الهاجس ذاته. رغبةٌ تتضحُ في بيتٍ، مقطعٍ، أو في قصيدة برمتها. ما سرّ هذه الرغبة في الرؤى الشعرية المليئة بالأسرار؟

لكي أُضيء المشهد للقارئ عليّ أن أستعين بشوبنهاور، وموسيقى فاغنر.

كان شوبنهاور يؤمن بأن هناك فاعليةً متلاحمة لكل شيء. هذه الفاعلية يسميها "الإرادة" The Will. وهو مصطلحٌ مربك، لأنه عادة ما يرتبط بمعنى إرادة الإنسان. ولكنه لدى شوبنهاور شيء آخر. معنى "الإرادة" لديه يتسع لكل شيء حي أو ميت، من الفراغ، إلى النواة، إلى الكون الأشمل. الوجه الظاهرُ من هذه "الإرادة"، والذي يسميه Representation،

هو ما يتجسد لحواسنا ويُدرك. والعصي على الإدراك يسميه "الشيء في ذاته". وهو مصطلح الفيلسوف كانت. وإدراك ذلك الشيء في ذاته غير متيسر لقدرات الإنسان، ومستحيل.

حين تتجسد هذه "الإرادة" على هيئة كائن إنساني حي، تتجسد وكأنها تفتح باباً على مكان مكرّسٍ للعذاب. لأن حياة الإنسان دربٌ شائكة لا غير. تتزاحم فيها الآلام. مشقة دون مكافأة، ومعاناة دون هدف، وصراع دون نتيجة. ووجوده برمته محض خطأ. "الإرادة" هنا وهي تتجسد في الإنسان تسقط في الفردية الضيقة القاصرة المعذّبة، وكأنها وقعت في شرَك عالم "التمثّل" Representation، منفصلةً عن المحيط الهادئ للأبدية، الذي هو بيتها الآمن. إن حياة "الإرادة" متجسّدة في الفرد، وكأنها انحدرت من الهارموني إلى النشاز، من الكلي الرحب إلى الجزئي الضيّق، تمثل خطيئةً، على الإنسان أن يدفع كفارةً عنها بعذابه هو.

فكرُ الإنسان، عبد هذه "الإرادة"، لا يملك من قواه إلا موهبة واحدة قادرة على خلاصه، هي موهبة "التخلي". إن هذا الفكر يملك أن يتجاوز مقاومة هذه "الإرادة" للموت، عن طريق ترحابه بالموت، لا باعتباره خسارة بل ربح. فالموتُ إنما يُطفئ "الإرادة" في حال تجسدَها الفردي، الذي هو مصدر العذاب، وحده. لا في حال كون "الإرادة" كلاً واحداً. وهو أمر لا يستدعي منا القلق، لأن الخطأ الحاصل من وجودنا الفردي على هامش وجود "الإرادة" الكلي، (أو تجسد "الإرادة" في موطن العذاب هذا، والذي نسميه الإنسان) هو علّة معاناتنا التي لا تتوقف إلا بالموت.

يقولُ المعري:

ساعةُ الموتِ رقدةٌ يستريحُ المرءُ فيها، والعيشُ مثل السُّهادِ

في قصيدة "العزلة وقرينها" يردُ هذا المقطع:

لو أنَّ الموتَ اختلس طريقاً

في السرِّ إليك

سيصيرُ عواءً أخرسَ، أنياباً ومخالب

ولكي لا يصبح بينكما مغلوبٌ أو غالبْ

شرِّعْ لرسولِ القدرِ ذراعيك

(المجموعة الشعرية، ج١، ص٢٧)

الخلاصُ بالموت إذن يشبه ذلك التلاشي بالعدم المطلق في نيرفانا الهندوس. وهو ليس ببعيد عن تلاشي الذات الإنسانية بالذات الإلهية لدى المتصوفة. كلٌّ منها يشي بتوق الابن الضال للالتحاق بأهله، والطفل للعودة إلى رحم أمه، والجزئي المبتور إلى الكلي المتكامل. والزائل إلى الأبدي. على أن الحكاية تأخذ لدى شوبنهاور تصوراً أكثر تعقيداً.

فاغنر وجد في كل هذا أرضاً خصبة للتعبير عن حيرته الروحية. إن ليل تريستان في الأوبرا إنما يُحيل إلى فكرة الموت لدى شوبنهاور: تلاشي الفردية في التيار المتدفق أبداً، الذي هو "الإرادة" فيما وراء عالم الظاهر. وحين يعصف الحبّ بين تريستان وإيزولدة، لا يجدان منفذاً له إلا عبر فعل التلاشي ببعض، والتلاشي معاً في المدى الأرحب للكون عبر الموت.

"أتصاغرُ، حتى لأدنى الثواني

تَحارُ بمقدار حجمي.."

("هيئوا وطناً" في "السنوات اللقيطة" ص٥)

"الشاعرُ، في رأيي...

يحيا ليموت، لأن الموتَ الذروةُ في إنجاز الرغبة.

والشاعرُ، في رأيي كالطللِ، له ما للطللِ من الأعراض:
تسكنه الريحُ، ويصفرُ فيه الماضي،
وإذا جَنَّ الليلُ تلاشى، وتحدّث.
لا صوت له. لكن يسمعه الفيثاغوريون."

والفيثاغوريون وحدهم القادرون على سماع موسيقى الأفلاك، أسمى درجات الموسيقى.

وفي قصيدةُ "الغزاة" يتضح مسعى الرغبة بالتلاشي بصورة أوضح:

"في الليلِ أطفئ كلَّ ضوءٍ،
أتركُ الشباكَ دون ستارةٍ،
وأشرّعُ الأبوابْ.

إني أعرّضُ للغُزاة خرائبي:
كتباً، ومحبرةً، وأشباحاً تَبادلُ بينها الأنخابْ.
وأجرُّ ذيلَ ردائيَ الملكي،
تتبعُني التماعاتِ النجومِ على السلالمِ
دونَ حُرّاسٍ ولا حُجّابْ.

أرقى، فينكشفُ الحجابْ.
أختارُ من شبكِ المجرّةِ ما يُطاوعني
لكيْ أفنى
بظلمةِ ليلِها الجذّابْ."

("آخر الفجر" ص٤٧)

سمعتُ رباعية "الحلقة" على يومين. كنتُ أتابع النص الشعري الذي وضعه فاغنر نفسه. وبعدها واصلتُ مع "تريستان وإيزولدة". وكنت أبهر بالطاقة الروحية التي تتفجر في نصه الشعري، وبالعناق الحار بين هذا النص الشعري وموسيقاه. وصرت أكتشفُ سرَّ تخليه عن فن الآريا (الأغنية) التقليدية، وخلقه لفن الأغنية غير المنتهية البديلة. الأغنية التي لا تغذي حاسة الطرب الغنائي المباشر، بل تطمع ببلوغ حاسة التعارضات العاطفية الدفينة لدى المستمع. القصيدةُ لديَّ يجب أن تطمع بذلك. ولكني أشعر دائماً أن الأمر مستعصٍ، بفعل مدى اللغة القاصر.

إذا كانت موسيقى فاغنر ترتفع "من القلب صعوداً" إلى العقل، على حدّ تعبيره، فإن مؤلفي أوبرا آخرين احتفظوا بها في موطن الانفعالات، مثل تشايكوفسكي، بيزيه، وPuccini، وكثيرين غيرهم. ولذا فأغنياتهم على كلّ لسان. في حين يتوسط آخر مثل فيردي بين القلب والعقل. إن وعي حركة العواطف والأفكار داخل الشاعر يمكن أن تنهل من فيض الأوبرا الكثير. لا أتحدث عن المستوى التقني الذي وجد بعضُ النقاد، على سبيل المثال، أثرَه في شعر ولت وتمان، الذي قادته الأوبرا إلى اعتماد البيت الشعري الممتد، الطويل. ما أعنيه أن الدفق الغنائي الذي أسعى إليه أحياناً، وأتحاشاه، أو أُربكه في أحيانٍ أخرى، هو وليد وعي لمحاولة رفع اللغة الشعرية من القلب صُعوداً إلى ثمار التأمل العقلي.

صرتُ أحب الأوبرا، وأسعى إلى الإحاطة بها، من مرحلتها الإيطالية المبكرة في ١٦٠٠ (Peri، Monteverdi، Lully، Rameau، وPurcell..)، مروراً بمراحلها: الباروك (هاندل، Gluck..)، والكلاسيكية

(هايدن، موتسارت..) والرومانتيكية (بيتهوفن في واحدته: فيديليو، روسيني، Bellini ،Donizetti ، Weber ، شوبرت، Hoffmann ، فيردي، فاغنر، Offenbach ، Johann Strauss ، بيزيه، Massenet ، Charpentier، Debussy ، Mussorgsky ، Glinka ، تشايكوفسكي، بوتشيني، ريتشارد شتراوس..). والقائمة لا تكاد تنتهي مع مؤلفي الأوبرا المحدثين والمعاصرين، لا في أوربا التي استحوذت على مقدرات الأوبرا طوال المراحل التاريخية السابقة، بل للأوبرا الأمريكية، وشعوب أمريكا الجنوبية، والأسماء الشابة التي تقفز إلى الواجهة على حين بغتة.

كنتُ أسعى لحضور العرض الأوبرالي كما أشرت سابقاً. ولكن بفعل الارتباكات الصحية صرت أتجنب العودةَ المتأخرة ليلاً. خاصة وأنا على غير وفاق مع امتلاك سيارة شخصية. فصرتُ أكتفي بالاستماع إلى الأوبرا في البيت، إلا إذا كانت العروض وقت الظهيرة، وهي قليلة عادة.

٢٢

هل أحببتُ الموسيقى لأن الشعر عجز عن أن يحقق لي ذلك التماس مع الخفي الموارب وراء حجاب؟ أم أحببتها موجةً إضافيةً تدفع الزورقَ الثمل "عبر الأنهر اللامبالية" باتجاه البحر؟ أم أن اختلاجة ذي الحُبسة لم تشفع لها الصرخةُ واحتبست في الصدر. تتأمل مقهورة كيف يملك أبو العينين الشعيشع أن يبعث اختلاجتَه تلك إلى مراقي تطلعه المحترق؟ كيف يلون بألوان حنجرته براكين مشاعره التي تتسع اتساع الأفق. ليلُ اللغة تنفرد فيه إضاءةُ شمعة تبدو وشيكة أو تكاد. وقد يخطر نيزكٌ بين حين وحين. قاطرةُ تقطعُ نفقاً، هويَّتُها في ضجيجها.

السعي إلى التجريد كلُّ هدف الشاعر. ولكن التجريد يقع في نهايات الشعر القصوى الخفية. ولكن القصيدة ذاتها مرئية ومحسوسة. الشاعر يتوسل الحسي والمرئي في حمى بناء القصيدة، ثم سرعان ما يشعر أنه تورط بهما وتعثَّر، فيشعر أن اللغة سجن.

اللغة الموسيقية صوت، لا حسيات فيه ولا مرئيات. تتدفق المشاعر والرؤى فيها على هيئة إيقاعٍ، لحنٍ، وهارموني. وهذا الثلاثي هو المشاعر الإنسانية ذاتها. هو الرؤى الإنسانية ذاتها. وليس بديلاً عنها، أو وسيطاً لها.

الفيلسوف الألماني شوبنهاور يكشف عن هذه الفاعلية للموسيقى فلسفياً بقوله:

" تقف الموسيقى وحدها. منفصلة عن الفنون جميعاً...إنها لا تعبر عن فرحٍ محدد بعينه، عن حزنٍ، كربٍ، رعبٍ، مسرةٍ أو راحةِ بال، بل هي الفرح، الحزن، الكرب، الرعب، المسرة أو راحة البال ذاته، في التجريد، في طبيعة هذه المشاعر الجوهرية، دون عامل مساعد، وبالتالي دون أهداف تجعلها وسيطاً."

لا لأن الموسيقى قوة جمالية، أو قوة توصل إلى ما هو جميل، ولا تتجاوزه، بل لأن اللغة الموسيقية تأخذ بيدك إلى ما وراءها، ولكن بصحبتها. لأنها ببساطة لا يمكن أن تتحول إلى وسيلة. لغةُ الشعر هي الأخرى تأخذك إلى ما وراءها، دون أن تتحول إلى مجرّد وسيلة. هذا الدرس لا يمكن أن أغفله داخل دوامة النزعات النقدية الشكلانية، والجمالية، في الثقافة العربية، والعالمية على السواء.

إنني مأخوذ بملاحقة المعنى الخفي في النص الموسيقي، أو النص الشعري. لأن "ما من شيء أكثر وطأة على النفس من الموسيقى التي لا تنطوي على معنىً خفي" على حد رأي شوبان. أو الموسيقى التي تزعم أنها تتحدّث عن لاشيء.

إلى جانب الرغبة بالانجذاب إلى الخفي، إلى ما وراء المرئي والظاهر، هناك رغبة بالانجذاب إلى الكلي والكوني. هناك وحدة، رغم هذا الاتساع الذي يعجز عن إدراكه العقل، بين الجزئي والكلي، تبدأ من أظفري هذا ولا تنتهي، حيثُ لا نهاية.

موسيقيون خاطبوا هذا المدى الغامض للكلي والكوني، تعلمت أن



أقف طويلاً، وما زلت واقفاً، على أعتاب اثنين منهم: النمساوي Gustav Mahler (1860-1911)، والنمساوي Anton Bruckner (1824-1896). الأول أشبه بسفينة ضالة، مهترئة الأشرعة، تجاهد من أجل اختراق حجب العتمة والضباب، ولا نية لديها للكف والعودة. مزيدٌ من التساؤلات، مزيدٌ من الثقة بالنفس، ومزيدٌ من التشبث بالمحاولة. مع مزيد من الدموع، والنحيب الأخرس، المكابر. والثاني في صفاءٍ مطلق على القمم، يناجي الله اللامتناهي، بكل اليسر الذي يملكه الطفل البريء. لا يُحسن إلا رؤية الكلي والكوني. كثيرُ الشك بقدرته على ذلك، بالغُ الارتياب بمحاولته. ولكن هذه القدرة وهذه المحاولة تزدادان تماسكاً وقوةً، كلما ازدادتا شكاً وارتياباً.

كلاهما انصرف إلى التأليف السيمفوني بشكل أساس، ووجد في الحنجرة البشرية ملاذاً أيضاً. الأول وضع تسع سيمفونيات ومات في العاشرة التي لمْ يُكملها. والثاني وضع تسع سيمفونيات وأكملهنّ ومات. ومع الحنجرة ظلّ مالر لائذاً بالأغنية التي تعبر عن اللايقين. في حين غرق بروخنر في بحران الكورال اليقيني. ولكن ميزة جوهرية كانت تقرّبهما من بعض، في هذا التوجه الكلي الكوني، هي ميزة الجدية التي لا تميل إلى التطريب، والسعة الباهرة التي تطوي تحتها كل شيء.

كانا نقيضين، ولكن داخل الكلي والكوني. ما كنتُ أشعر بأن هذا التناقض يخلخل تحليق الجناحين المُكتسبين منهما. صرتُ أُحسن التحليق البعيد بفضل رؤية الألوان كلها داخل عتمة الأسود العميقة.

سيمفونية مالر تتحوّل بين النذير، المجاهدة، والاستسلام. وأغنيته ساخنة دائماً. ولذا فهو يُخلخل. على خلاف بروخنر الذي يماسك ما

تزعزع وانثلم. سيمفونيته أشبه بكاتدرائية بالغة الضخامة، والتضاريس، والزوايا المجهولة. وأنا أشعر بأني أحوج ما أكون إلى كليهما مجتمعين. ما أن أسمع مالر، سيمفونيةً أو دورةَ أغانٍ ، حتى يذكرني بحاجتي المفاجئة المتألبة إلى بروخنر. هذه الحاجة التي عرفتها لبيتهوفن المتأخر. بيتهوفن الذي أدخلته عتمةُ الأقدار في أواخر حياته (المرض والصمم التام، والحاجةُ) إلى الضوء الداخلي الباهر. هذا العالم لا يقل كليّةً وكونيةً عن عالمي النمساويين اللذين جا ءا بعده.

سكريابن الروسي، وآيفز الأمريكي حاولا هذه الكلية والكونية، ولكن في عمل ضخم واحد، من بين أعمالهم التعبيرية المعتادة. محاولة ذهنية، متعمّدة. محاولة ابتكار خارج السياق. وكأن هذه الكلية والكونية طموح بعيد لا بأس في محاولته. لدى برخنر ومالر كانتا فيهم المحور ومدار الحياة.

ولكن لا كونية ولا كلية في موسيقى شوبرت. إنه يأخذني من يدي برقة ملاك إلى الطبيعة الأرضية في الانسان، ألاحق معه سمكته المرقطة. "غنى العاطفة فيه يكاد ينسينا مقدارَ عظمته كمبدع"، يقول الموسيقي ليست. ما من دموع في موسيقاه توازن دموع حياته القصيرة المعذبة. إنه تشيكوف الموسيقى.

ما من كونية وكلية في موسيقى شوبان أيضاً. ولكني مدين له بما لا توفره الكليات والكونيات. أمير البيانو الواهي العظام.

مع التعبيريين أعدتُ إلى عاصفة الداخل الملتبس. الداخل الإنساني، حيث تتزاحم التعارضات: سكريابن، آيفز، مدرسة فيينا الثانية (شوينبيرغ، بيرغ، فيبيرن)، بارتوك، شوستاكوفتش.

وآخرون لي حصة من عوالمهم لا تني تتسع، وتتسع:

Telemann, Couperin, palestrina, Purcel, Scarlatti, Berlioz, Mendelssohn, Paganini, Weber, Alkan, Smetana, Debussy, Ravel, Faure, Franck, Sibelius, Glinka, Balakirev, Rimsky-Korsakov, Borodin, Busoni, Richard Strauss, Honegger, Orff, Poulenc, Saint-Saens, Rachmaninov,Prokofiev, Holst, Janacek, Nielsen, Granados, Simpson, Britten, Messiaen, Arnold, Bliss, Bloch، Hindemith, Vaughan, Williams, Villa-Lobos, Walton, Tippet, Rubbra, Norgard, Cage, Takemitsu, Henze, Schnittka, Part, Penderecki, Rorem, Kenakis...............

المتأخرون هم من جيل يسبقني. جئت لندن وهم كهولٌ وشيوخ. ولقد رحل منهم من رحل. ولكن منذ مجيئي طلعت أسماء، وجدت أكثر من ترحاب ومتسع من قبل دور النشر، وقاعات العزف (خاصة مهرجان The Proms السنوي الذي يُقام في قاعة Royal Albert Hall في لندن)، والمتبعات النقدية، والجمهور. وكنت حريصاً أن أتابع أصواتهم الموسيقية. أغض الطرف عن التجريبيين، المتطرفين في لهوهم التقني وهم قلة، وأنسبهم إلى حقل علوم الصوت، التي لا شأن لي بها. وأستثار حماساً باتجاه الأصوات التي استعادت ثقتها بالماضي، وأخذت عن طمأنينة بفكرة التطور الطبيعي، وهم الأكثرية. وظلت دار النشر Naxos الرائدة في احتضان الأصوات المنسية من المؤلفين الموسيقيين، في أمريكا، وبلدان أوربا الشرقية، والعالم الثالث. وصارت تتدفق على لندن إصدارات دور النشر من هذه البلدان، ما كان لي عهد بها في السنوات السابقة. ظهرت الصين في الطليعة بعشرات الأسماء، عددٌ منهم باسم Chen، Xian، He،

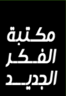
.Toru Takemitsu (1930-1996) ثم اليـابان في أبـرزهم: .Zhu ،huang ، Ding
والدنمارك في أبرزهم: Holmboe...... ،Langaard ،Norgard

الراغب في مواصلة اكتشاف حقول الربيع الموسيقية، عليه الاطلاع على موقع Naxos هذا.

أما في حقل فناني الأداء، في الغنا ء، والعزف وقيادة الاوركسترا، فلا سبيل إلى المتابعة بالتأكيد. كما لا سبيل إلى تعداد مصادر الموسيقى الكلاسيكية، التي صارت تتدفق من كل صوب. ويكفي أن أحدد المواقع الالكترونية المجانية، التي يمكن العودة إليها بدقائق معدودة.

موقع Naxos شبه مجاني. لأن سعر الاشتراك السنوي فيه ١٩ دولاراً فقط. ومنه لك أن تطل على بحر موسيقي لا سبيل إلى سواحله. من مكتبة إصداراته الضخمة في الحقل الكلاسيكي وما يقارب الكلاسيكي، إلى مكتبة معلوماته الضخمة، إلى متابعة ما يصدر منه كل شهر، إلى متابعة النشاط الموسيقي العالمي. ثم هذا الـ Youtube العجيب. إذ ما عليك إلا أن تنقر كلمة أوركسترا فيه، أو أوبرا، أو موسيقى كلاسيك، أو اسم مؤلف، أو عازف، أو مغن....حتى تطل عليك بالصورة والصوت حاجتك الموسيقية، عطاءً كريماً من أفضال هذه الحضارة.

متابعات موسيقية
مختارات



الموسيقى التي حلّقت بفاوست

في كتاب "أحاديث مع غوتة" لإيكرمان، ورد أن الشاعر حين أوشك على إنجاز خالدته فاوست عبر عن رغبته في أن يراها أوبرا مُنجزة: "إن الأمر يبدو مستحيلاً، لأن مشاهدها لم تُكتب وفق الأساليب المألوفة اليوم. الموسيقى الألمانية الملائمة يجب أن تكون شبيهة بتلك التي وضعها موتسارت في أوبرا "دون جيوفاني، شيطانية، واقتحامية. موتسارت هو وحده المؤهل لذلك."

ولكن موتسارت كان قد فارق الحياة منذ أربعين عاماً من إنجاز غوتة الشعري عام ١٨٣٢. ولقد فارق الحياة هو الآخر في العام الذي أنجز فيه عمله دون أن يراه مطبوعاً. وهو عمل عصي على المسرح الموسيقي، مع أن الموسيقى تنضح من أبياته، ومشاهده، وبنيانه كله، حتى ليبدو أوبرا جاهزة.

قناعة غوتة لم تكن صحيحة تماماً، إذ بعد عقد من الزمان، تقدم الموسيقي شومان لينجز المشهد الأخير من فاوست أوبرالياً (١٨٤٤). إلا أن ترجمة الشاعر نيرفال للجزء الأول من فاوست الى الفرنسية دفعت برليوز إلى تأليف عمله الشهير "لعنة فاوست" عام ١٨٤٦. وفي عام ١٨٥٩ عرض الموسيقي الفرنسي Charles Gounod (1818-1893) أوبراه

فاوست. وعلى الأثر التهبت المشاعر الموسيقية بفعل النص المثير في أكثر من مكان: ليست، بوزوني، مالر، بويتو، شتراوس... وأصبحت حيرات وتساؤلات الفيلسوف الباحث عن الحقيقة، بين خبرات الحواس والعقل، تتسرب إلى أكثر من استجابة موسيقية.

كان فاوست يعكس، بصورة ما، شخص غوتة. فهو أيضاً أحب، وهجر فتاة بريئة في شبابه، وحمل مشاعر الذنب حتى شيخوخته. وهو أيضاً بحث عن المعنى، لا في الحب الرومانتيكي وحده، في كل فاعلية إنسانية. حتى رأى، شأن أوديب الأعمى، أن المعنى يكمن في البحث ذاته. في البحث الذي لا نهاية له.

أوبرا فاوست للفرنسي غونو بقيت أكثر الأعمال التي وضعت عن نص غوتة شهرةً. ما من مغنٍ من طبقة تينور، منذ كاروزو الإيطالي إلا وحاول فاوست. وما من مغنٍ من طبقة باص، منذ الروسي شاليابن إلا وحاول شخص مفستوفيليس. حتى تجاوز عرض الأوبرا في فرنسا وحدها ثلاثة آلاف عرض. ومثل هذا العدد ويزيد في العالم. ويرجع الفضل في ذلك إلى الغنى اللحني فيها. لا في أغاني الشخوص الأساسية فقط، بل في أغاني الكورس، وموسيقى الأوركسترا أيضاً.

إن المحب للسياق الأوبرالي المتعين في الحوار المنغَم، ثم للأغنية للصوت المنفرد، أو للثنائي، أو الثلاثي، أو الرباعي، أو للكورس، ثم لمشاهد موسيقى الباليه التي تطعم السياق كمحطات استراحة، يجد في هذه الأوبرا نموذجاً جامعاً لكل هذه العناصر. ولعل هذه العناصر ذاتها التي جعلت بعض نقاد الموسيقى يرون فيها رأياً سلبياً. لأنها كما يرون، افتقدت إلى العنصر الفلسفي العميق الذي تحلّى به النص. فالمؤلف

غونو، بسبب مشاعره الدينية العميقة، كان أكثر اهتماماً بالمشكلة الأخلاقية من المشكلة الفلسفية: سقوط مرجريتا ضحية لإغواء فاوست، ثم خلاصها عبر ندمها، وتوبتها، وكذلك سقوط فاوست في تحالفه مع الشيطان، من أجل استعادة الشباب، وإشباع الرغائب الحسية.

كان غونو يملك حيرة كهذه، صراعاً بين ما هو مقدس ودنيوي في روحه. ولقد انعكس ذلك في موسيقاه، وفي هذه الأوبرا على وجه الخصوص. إن جاذبية نص غوتة الشعري عليه لم تكن الوحيدة، فقد سبقتها جاذبية أوبرا "دون جيوفاني" لموتسارت، التي أسرته بوقت مبكر. وبين فاوست ودو جيوفاني أكثر من علاقة قربى بشأن اكتشاف الحقيقة عبر الحواس، وبشأن المصالحة مع الشيطان. ولكن النقطة المركزية الأكثر غنائية، هي في علاقة الحب الملتهب بين فاوست، المضطرب، الظامئ، وبين مرجريتا الوديعة، البريئة. ولعل في الألحان الغنائية التي تتواصل، يكمن سر شعبية هذه الأوبرا. ما من ذاكرة موسيقية يمكن أن تغفل أغنية فاوست البطيئة الرقيقة:

أية مشاعر هائجة تتملكني؟
لا بد أن يكون الذي ينتابني حباً؟
آه، مارجريتا، ها أنا ذا عند قدميك.
كمْ بورك بضوءِ حضورك
هذا الثبات الخالص للفضيلة،
المعبّأ بالحنو العميق.

أو تغفل الأغنية الثنائية (تينور وسوبرانو) بين فاوست ومارجريتا، في مشهد الحديقة الشهير، في الفصل الثالث. ولا أغنية "الحلبة"" "آه، إنني أبصر الجمالَ يتلألأ ضاحكاً في الزجاجة...".

هذا، إذا شئنا العواطف القلبية الصافية. إما إذا ملنا إلى الظلال، أو إلى عتمات الروح، وعوالمها السفلية، فلا شيء يضاهي إسهامات مفستوفيليس، خاصة في أغنيتيه المنفردتين، إلا أغنية "إياغو" الشرير في أوبرا عطيل لفيردي. وهناك لحن المارش الشهير، عند عودة الجنود إلى جانب ألحان كثيرة أخرى.

على صعيد التسجيل والنشر قُدمت هذه الأوبرا مراتٍ عديدة. آخر هذه الإسهامات جاء من دار النشر Chandos، معززَة من مؤسسة بيتر مورس، وهو ثري إنكليزي، وضع شيئاً من ثروته في خدمة النشاطات الثقافية والموسيقية خاصة. هذا التقديم جاء هذه المرة بالإنكليزية، عن الأصل الفرنسي، والمألوف في الأبرات أن تُقدم عادة في لغاتها الأصلية. إلا أن هدف السيد مورس هو سعة الانتشار بين متحدثي الإنكليزية.

قام بالأدوار الرئيسية بول تشارلس كلارك (فاوست)، أليستر مايلز (منفيستوفيليس)، ماري لاساز (مارجريتا)، والفرقة الأوركسترالية كانت تحت قيادة ديفيد باري.

١٩٩٩/٤/١

جوشي

(١)

بالرغم من الغزارة الاستثنائية لموسيقى شبه القارة الهندية، إلا أن هناك فاصلاً عاماً يحدد عالمين لهذه الموسيقى: موسيقى الشمال، وموسيقى الجنوب. ومناسبات العزف الكثيرة في لندن الموسيقية كثيراً ما تقتصر على موسيقى الجزء الشمالي. ففي هذا الشمال، وباكستان ضمناً، يستعين تياران أحدهما بالآخر، في تحقيق مجرى موحد، غني ولا محدود التنوع. التيار الأول هو تيار الموروث الهندوسي القديم، الذي تمتد جذوره إلى ضباب الأسطورة. وهو تيار ديني، يمد الموسيقى، منذ آلاف السنين، بالمادة الروحية، والتأمل الفلسفي. وهي العناصر التي تمنح هذه الموسيقى طبيعتها الجدية. والتيار الثاني هو التيار الإسلامي الوافد، مع احتلال المغول للهند. وفيه تصطبغ الموسيقى بألوان فارسية ـ تركية لا تكاد تبين. لأن فيض الموروث الموسيقي الهندي لا يُقاوم. فهي تمنح كلَّ لون جديد الخليط العجيب لألوانها هي. وهذا التيار الجديد لا يخلو من بعدٍ ديني، أو روحي. حتى في فنون "غزل" و "خيال". دعك عن فن "القوالة" الذي يتسامى عبر الإيقاع واللحن الراقصين.

ولذلك نجد، عبر الجوهر الجدي لهذه الموسيقى، أن الراج Raga، وهو

العمود الأساسي لمعمار الموسيقى الهندية، يتسرب إلى الفنون الموسيقية جميعاً. بغض النظر عن جذرها الإسلامي أو الهندوسي. ففن "القوالة" ينتفع من فن الراج، وكذلك أغنية "غزل" و "خيال". والمغنون والعازفون، وهم عادة يتوارثون الغناء والعزف أباً عن جد، تجدهم ينتسبون الى عوائل إسلامية أو هندوسية. لا فرق. تكتشف ذلك عبر أسمائهم وألقابهم. فالمسلم "أستاذ"، والهندوسي "بانديت". أما الجمهور فيطرب للجذر الروحي، لا للانتساب المذهبي.

والملاحظ أن ما من أستاذ قدير في فن الغناء أو العزف إلا ويرتبط بتلميذ، أو تلاميذ يرافقونه في غنائه، وعزفه. والطريف أن هذا التلميذ يحرص أن يوصل يده بيد الاستاذ بخيط خفي، رمزاً للعلاقة الوطيدة بينهما. خاصة إذا كانت علاقتهما غير عائلية.

(٢)

قاعة "الملكة إليزابيث" في مُجمّع "الساوث بنك" الثقافي كانت مخصصة مساء الجمعة ١٩/٩/١٩٩٧، للاحتفاء بواحد من أهم المغنين الهنود المعاصرين، بمناسبة بلوغه السادسة والسبعين: بانديت بهمسين جوشي. ولقد دُعي الرجل مع فرقته الصغيرة ليقدم في مرحلتين، تفصل بينهما استراحة قصيرة، عملين من فن الراج، وثلاث أغانٍ قصيرة من فن "خيال".

واضح من الاسم واللقب إن بانديت جوشي فنان هندوسي. والذي يتابع تيار هذه الموسيقى المعاصرة، يعرف أنه أحد الأسماء اللامعة. فمنذ قرابة نصف قرن لم ينقطع فيها عن إحياء حفلاته في عموم الهند، أو خارجها، في المحافل الموسيقية الغربية. فهو في فن الغناء يشبه، من حيث اتساع الشهرة شانكار، عازف آلة السيتا.

بدأ حياته الفنية، وهو في الخامسة عشر من العمر. حيث هجر عائلته التي لم تكن موسيقية، ، وذهب في تجواله حول شبه القارة الهندية، يبحث عن أساتذة، يتعلم على أيديهم، ويتدرب. وليس صعباً على تلميذ عميق الرغبة بالتعلم أن يعثر على أساتذة موسيقى في الهند الواسعة. في سن التاسعة عشر استطاع أن يقيم حفلته الخاصة. وعلى امتداد السنوات التالية، حتى اليوم، حصل على جوائز تقديرية كثيرة.

ما يُدهش في حفلات الموسيقى الهندية الكلاسيكية أن مناخها، وطقوسها، وأعرافها لا تختلف عن مناخ ، وطقوس، وأعراف الحفلات الموسيقية الغربية الكلاسيكية. الإضاءة الخافتة، والهدوء الذي يعبر عن الاحترام والإجلال. والصمت الذي هو وليد متابعة وتأمل للحن المتداعي ببطء شديد، لا يشبهه بطء في أية موسيقى جدية أعرفها. والتصفيق المحسوب، في استقبال المغني والعازفين، وفي خاتمة كل أغنية.

إن احترام هذه الأعراف، في رأيي، تفرضه الموسيقى ذاتها. ولم يكن مفروضاً عليها من فوق. وهو احترام لم نألفه في موسيقانا العربية. لأننا ببساطة،لا نملك موسيقى جدية. ولا نملك بالتالي جمهوراً جدياً. وإذا ما توفر هذا المناخ الجدي أحياناً نادرة، فهو مُناخ مفروض، لا من الموسيقى ذاتها، بل من فوق. من افتراض هذه الجدية، التي سرعان ما يضيق بها المستمع، إذا ما امتدت زمناً يتجاوز الدقائق الخمس أو العشر.

في حفلة جوشي، التي اتسعت إلى حوالي ألفي مستمع، خرج الشيخ المغني بكل تاريخه، مع فرقته: عازف الطبلة في المقدمة، عازف الهارمونيوم، عازفا طنبورين يجلسان خلف المغني، ليوفرا خلفية موسيقية بضرب الأوتار المتواصل الذي لا ينقطع. وهما هنا ولداه ،

وتلميذاه المقربان. لأن أحدهم كان يتناوب مع أبيه في الأداء أحياناً. أو يشكل صوتاً إضافياً يتقاطع مع الصوت الأساس.

يبدأ الراج بصوت شديد الانخفاض، شديد البطء، شديد الهدوء. لا يكاد يعتمد على كلمات تبين. فالكلمات في الموسيقى الجدية وسائط ثانوية عادة. وقد لا تتجاوز في اللحن، الذي يمتد أربعين أو خمسين دقيقة، عدد أصابع اليد.

يبدأ اللحنُ كما لو كان يخرج من كهف عميق، أو روح كالكهف. ليمتد بطيئاً، ثم يحاول التنويع في اللعب على الطبقات الصوتية. وحنجرة جوشي طرية كالزبدة. وطبقاتها لا تُحصى. وبعد أن يُكمل مرحلة "آلاب" الهادئة، وهي بمثابة مقدمة لكل راج، ينفرد فيها المغني، أو العازف، دون طبلة. تأتي الطبلة لتدخل مرحلة، تستعين بفن "خيال" الغنائي. أغنيةٌ لا تقل هدوءاً، ونَفَساً صبوراً. لا تستجيب للعاطفة المائعة، بل تحذرها. ولا تعطي نفسها رخيصةً للجمهور، بل تحاول بدأب الفن الحقيقي رفع عواطف الجمهور إلى أفقها الروحي المتماسك الغني.

نصف اللحن الثاني يكاد يعتمد على التلوين الصوتي الخالص، المجرد من الكلمات، وهي التقنية التي يشتهر بها الراج عادة. تذبذب الصوت، وارتجافه، وكأنه اندفاعات أصداء، وترددات تقبل من مصدر بعيد مجهول.

في المناسبة ذاتها أصدرت دار النشر Navras ثلاثة ألبومات جديدة تحتوي على مجموعة راج، وأغان لجوشي، نُقلت حية من حفلات سابقة أُقيمت في لندن، في عامي ١٩٨٥ و١٩٩٣ .

(١٩٩٧)

بشارة الخوري: التماعةُ النجم

هذا أول إصدار موسيقي لمؤلف عربي أقع عليه، يصدر عن دار نشر Naxos الشهيرة، هذه الأيام، على أن وراء هذه المفاجأة المسرة مفاجأة شخصية، أعادتني أكثر من ثلاثين عاما إلى الوراء. في أيام الشباب الأولى، شاءت الأقدار أن أقيم في بيروت سنوات ثلاثا (١٩٦٩ - ١٩٧٢)، وكان الشاعر عبد الله الخوري أحد أبرز الشخصيات الأدبية التي تعرفت عليها، يفيض رقة وحنواً على هدي قصائد أبيه الأخطل الصغير، الرقيقة الحانية. وذات مساء، جاءني بمخطوطة قصائد لصغيره بشارة، الصبي الذي لم يتجاوز حينها الثالثة عشر، وطلب مني أن أكتب كلمة لغلافها الأخير أسوة بمن كتبوا، وأذكر أن غادة السمان كانت واحدة منهم.

الكلمات كانت محتفية ومشجعة، لكن كلمتي انطوت على شيء من الأسى، هكذا كنت أشعر، وما زلت، أمام أي روح صبية تثقلها الرؤى الشعرية، بصورة مبكرة وعلى حين غرة. ويبدو أن هواجس الأسى وجدت صدى لدى الشاعر الأب، أو الشاعر الابن، إذ ما انقضى عام حتى جاءني عبد الله الخوري بمخطوطة شعر جديدة، وأسرني برغبة بشارة في أن أنفرد بكتابة مقدمة خاصة لها.. وكتبت المقدمة وصدرت المجموعة الشعرية الثانية للموهبة المبكرة، بعدها غادرت بيروت وانقطع

بيننا العهد.الآن أقع على بشارة الخوري من جديد، لكن بإهاب الموسيقي الرفيع المستوى، وكأنه بأعماله الاوركسترالية الأربعة في هذا الإصدار يحقق حلماً، هو أن أرى موسيقياً عربياً يدرج بين الموسيقيين، في هذا الحقل، الذي أصبح مع الأيام وليد لغة عالمية واحدة لا تفصلها حدود وحواجز. في الكراس داخل الاصدار، استعادة نافعة لنشاط بشارة الإبداعي: درس الموسيقى في بيروت، ثم باريس، التي أقام فيها منذ عام ١٩٧٩. وبالرغم من أن دليل أعماله المعلن يضم مؤلفات من عام ١٩٧٩، وهي تتجاوز الآن ٦٥ عملاً، أوركسترالية في معظمها، إلا أن لبشارة أكثر من مئة عمل وضعها بين ٦٩ ـ ١٩٧٨، إلى جانب عدد من المجموعات الشعرية، التي لم أطلع عليها أيضا.

إذن، نحن أمام نموذج عربي للموسيقي العالمي، إلى جانب موهبته المركزية في التوزيع الأوركسترالي، يبرع بالعزف على البيانو وبقيادة الاوركسترا. ولكي يحتفظ بالموهبة حارة داخل أتون المشاعر، خشية من سطوة التقنية، ظل بشارة شاعر كلمات وعواطف، وأنت تحس بذلك في كل جملة لحنية. في العمل الاوركسترالي الأول «خرائب بيروت» (١٩٨٥)، يفلت المؤلف من نظام السوناتا الصارم، الذي يقتضي صراعاً لحنين ونمواً ثم ذروة، وينصرف في الحركات الأربع إلى أسلوب القصيدة السيمفونية، حيث يتلون اللحن تلون المشهد العاطفي. هنا تتزاوج رومانتيكية بدايات القرن العشرين الألمانية مع تقلب المزاج العربي، في منحى لحني لا يغادر المقامية إلى تقنيات ما بعد الحداثة الغربية المتطرفة. فالمؤلف اللبناني يريد أن يحتدم مع موجات العنف المتضاربة التي تركت بيروته خراباً، في الحركة الأولى. لكنه في الثالثة يدخل سكينة الشعر. وفي الرابعة يعود إلى المعترك التراجيدي.

العمل الثاني «هضبة الغرابة». تأمل سيمفوني يقول عنه المؤلف: «إنه رحلة عبر ضباب مُخترَق من قبل ومضات ضوء تعلن عن أغنية للعزلة والصمت تهيم فوق الحياة والزمن».

العملان الآخران في هذا الإصدار من القصائد السيمفونية أيضا. وعادة ما يضع بشارة الخوري لها عناوين شأن القصائد: «هارمونيات المغيب»، و«خمرة السحب»، وفي كلا العملين تلوح مشاهد للسكينة. لكنها عادة ما تكون مشوبة بالحذر، إذ سرعان ما تتحطم تحت وقع انفجار النحاسيات والطبول.

(٢٠٠٢/١٢/٢٠)

صحبة بابا هايدن اليسيرة

على مشارف المرحلة الكلاسيكية كان بابا Haydn (١٧٣٢ - ١٨٠٩) متربعا في الذرى، طويل العمر، غزير الإنتاج، طيب السريرة، ومبدعاً لأكثر من فن جديد من فنون التأليف الموسيقي. ولهذه الخصيصة الأخيرة في القدرة على ابتكار فنون الموسيقى الجديدة كالسيمفونية والرباعية والثلاثية الوترية، يُعزى لقب «بابا» الذي لحقه. كان الخلاق الحقيقي لهذه الفنون في سنوات النصف الثاني من القرن الثامن عشر. فن الرباعية الوترية (أربع آلات وترية: ٢ فايولين،٢ فيولا، وتشلو) والسيمفونية الذي أبدعه هايدن يكاد يعتمد في كليهما جوهراً بنائياً واحداً، وخصائص واحدة، بالرغم من الآلات الأربع في الفن الأول، والأوركسترا الكبيرة في الفن الثاني. فهناك، إلى جانب شكل السوناتا المعتمد في عمارة العمل، فسحةٌ رحبةٌ لابتكار الألحان، والانتقالات المفاجئة بين مفاتيح السلم. ولأن بابا هايدن وضع، على امتداد أربعين سنة من سني عمره الإبداعي الطويل، قرابة ٨٣ رباعية وترية فإن فرصَ أحدنا، نحن الذين ألِفنا الطنين الواحد، في حصاد الألحان لا تُضاهى. لك أن تُضاعف هذا العدد أربع مرات، لأن الرباعية عادة ما تكون في حركات أربع، لتحصل على ٣٣٢ حركة موسيقية تتراوح الواحدة منها

بين ٣ إلى ١٠ دقائق. وكل واحدة منها أغنية أو مشروع أغنية، خالصة لمهمة رفعك، مهما كنت ثقيل الوطأة على الأرض، إلى أفق ينتسب إلى الروح .

الآلات الوترية الأربع متكافئة في حوارها مع بعض. الدراما فيها وجدانية، ومدفوعة بهاجس الجمال بفعل وفاء هايدن لمدرسته الكلاسيكية. لم تصل هذه الدراما على يديه ما وصلت إليه على يد بيتهوفن فيما بعد، حيث الحوار هناك صار حوار فلاسفة أربعة. وهايدن انحرف قليلاً لصالح آلة التشلو في المرحلة الأخيرة، ليعطي صوت الوجدان شيئاً من الشجن. ولروحه الصافية الطريفة صار يمنح عدداً منهن ألقاباً دالة، وحتى غير دالة. مثل رباعية "الموسى"، لا لشئ إلا لأنه استعار موسى في ساعات انشغاله بها!

وفي هذا الفن بالذات نلمس عمق تأثيره في معاصريه الأكثر شبابا: موتسارت وبيتهوفن. على أن الأخير أخذ فن الرباعية معه إلى مرحلة من التاريخ الموسيقي جديدة تأسست على يديه، هي المرحلة الرومانتيكية، ومنحها من العمق ما لم يعرفه تاريخ الموسيقى حتى اليوم. موتسارت لم يذهب بعيدا عن هايدن، وامتنانا له على عمق تأثيره وحسن رعايته أهداه باقة من الرباعيات الوترية عددها ست رباعيات: «إلى الأب والدليل والصديق مع كل حب وإعجاب موتسارت». وبقيت هذه الرباعيات إلى اليوم تحمل اسم «رباعيات هايدن». وهي شاهد علاقة فنية وروحية لا مصلحة فيها. ولعلها أجمل ما قدم موتسارت وأعمق في هذا الحقل من التأليف، خاصة الرباعية الأخيرة منها، مصنف ٤٦٥، الملقبة بـ «المتنافرة». ولقد جاءها اللقب من اعتماد التنافر الغريب في مفتتح الحركة الأولى البطيئة. وكأن الشاب

المعجزة أراد ان يخرج من شرك مشاعره الملتبسة إلى ضرب من الأسى يتواصل عميقا على امتداد الحركة. إلا انه يستعيد الضوء في الحركة الثانية التالية. وفي الثالثة «المتباطئة» تقود الروح الى مصطرع النور والظلمة، عبر لحن هو تقابل بين دندنة رتيبة وهمهمة رقيقة تشبه الهمس. يظل الاحتدام حتى الحركة الرابعة، حيث الغلبة للعتمة، إلا أن روح موتسارت سرعان ما تنتفض وتقبل على الضوء من جديد. الرباعية الوترية فن حميمي ولا يحتمل أبهاء واسعة. وهذه الحميمية غالباً ما تكون تأملية الطابع في حركتها البطيئة. والطريف أن التأمل يأخذ صبغة مرحلته، فتأمل موتسارت الكلاسيكي غير تأمل بيتهوفن الرومانتيكي. وتأمل هذا يختلف عن صبغة تأمل الحديث بارتوك، أو شوستاكوفتش. وإذا وقعت على تأملات الطليعيين وما بعد الحداثيين فستجد ما يدهش، أو ما يعكر التأمل، أحيانا. الأمر يعتمد على الذائقة ودربة الأذن.

* * *

اليوم نحن نعرف هايدن شامخاً في فن الرباعية والثلاثية والسيمفونية، ولكنه شخصياً لو سئل في زمنه عن أفضل نشاطاته الإبداعية لأجاب: الأوبرا طبعاً. فلقد كانت الأوبرا آنذاك أكثر الفنون شيوعاً واستحواذاً على المسرح الموسيقي. لكنه لم يكن مصيباً في الرأي بالتأكيد. فأوبراه، مع جمال ألحانهن، لسن أفضل من سحر موسيقى الآلات.

حين كان هايدن موظفاً موسيقياً في قصر الأمير ايسترهازي في النمسا، كانت مهمته الأولى في إنجاز أعمال أوبرالية على الطراز الإيطالي المهيمن آنذاك. وبالرغم من الميل العام إلى الدراما الكوميدية، كان هايدن

يطعم أوبراه بعناصر التراجيديا، كما كان يطعمها بعناصر الدراما على هدى الموسيقي الدرامي الشهير في زمانه: Gluck (1714-1787). إلا أن العنصر الأكثر تفوقاً هو موسيقاه الفائقة الجمال، الفائقة التوازن، والمفعمة بالعواطف السليمة.

أشهر أوبرات هايدن المختارة صدرت هذه الأيام عن دار Philips، في مجلدين، كل مجلد يحتوي على أربع أوبرات. ومعظمها مستوحى من التراث الإغريقي، أو قصص العهد القديم، أو القصائد التي نسجت حول الحروب الصليبية.

والذي يرغب، قبل الخوض في بحران هايدن الموسيقي، في التعرف على شخص هايدن وعالمه الموسيقي الرحب، عليه أن يغتنمَ فرصة الإصدار الجديد عن دار Naxos، في سلسلة "حياة وأعمال"، المكرس له. الإصدار في أربع اسطوانات وكتاب تفصيلي في ١٥٠ صفحة.

إن الفتنة الكامنة في هذه السلسلة تتعين في فرصة الاسترخاء التي تتيحها مقرونة بالفائدة والمتعة. فما عليك إلا أن تستسلم لتيار المعرفة الموسيقية على امتداد قرابة ساعات أربع، عبر الحديث الشيق اليسير عن حياة هايدن، منذ الطفولة المدهشة، وعبر الشواهد الموسيقية الغنية في تنوعها وغزارتها. وإذا ما احتجت استراحة، أو استجابة لشاغل من الحياة، فلك أن تقف حيث تشاء، لتواصل حين تشاء.

من مميزات دار Naxos أنها ممتازة في اختيار العازفين، والمغنين، وقواد الأوركسترا، بشهادة النقاد جميعاً. كما أنها رخيصة الثمن قياساً إلى الإصدارات الجديدة من دور النشر المعروفة.

(٢٠٠٢/٩/١٣)

موت المؤلف ساعة انتصاره

الاسـبـانـي Enrique Granados (١٨٦٧-١٩١٦) رائع في كل المجموعة الموسيقية الكبيرة التي بين يدي، فقد صدرت الأعمال الكاملة لآلة البيـانـو المنفرد في اسطوانات ست عن شركة Nimbus، مع عازف البيانو البريطاني مارتن جونز.

كان غرانادوس من كاتالان في الولادة، والنشأة من برشلونة، قد شغل نفسه بالتأليف الموسيقي من دون مدرسة أو معلم، وحقق سمعة حسنة مع أول عمل ناضج على البيانو، وهو سلسلة من الرقصات الإسبانية، حتى جاءته الشهرة مع تأليف أول أوبرا له تحت عنوان «ماريا ديل كارمن»، إلا أن الشهرة ظلت محلية، حتى قادته موهبته على البيانو إلى أوروبا في عام ١٩٥٩، حيث بدأ عملا على البيانو من فصول مستوحاة من لوحات فنانه الإسباني الأثير Goya(١٧٤٦-١٨٢٨). وأصبح هذا العمل مع الأيام أهم تأليف له، إلى أن دفعه الإعجاب العام به إلى تأليف أوبرا بالاسم ذاته من مجموع الحانه، هذه الأوبرا جعلته يعترف بأنه يمسك، ولأول مرة، بزمام وعيه الموسيقي الناضج: "إنني الآن ابدأ عملي" وهو محق، فهذا الإنجاز مثلً أعلى مراحل النضج. ولم يتح لهذه الأوبرا أن تعرض في باريس عام ١٩١٤، بسبب اندلاع الحرب

الأولى. في ١٩١٦ عُرضت في نيويورك، واستقبلت بحماس من قبل الجمهور الأمريكي، حتى إن غرانادوس دعي إلى هناك ليحضر العرض في البيت الأبيض، إلى جانب الرئيس الأمريكي ويلسون. وفي نهاية عودته البحرية إلى أوروبا ضرب سفينته طوربيد معادٍ، وهو في القناة الانكليزية. ومع أن مركبه وصل الساحل بمعجزة، إلا أن غرانادوس، وقد شاهد زوجته تصارع الأمواج، ورغم خوفه من الماء، فضل العوم عائدا لإنقاذها فما أفلح، وغرقا معا. كانت نهايته، مثل نهاية أبطال همنغواي، تتحقق في ذروة انتصارهم.

إن تعلق غرانادوس بلوحات غويا، بحياة غويا، وبأبطال غويا يمثل نموذجا رائعا لعلاقة الموسيقى بالرسم. في الموروث الموسيقي هناك أمثلة شبيهة نجدها في عمل مسورغسكي الشهير «صور من المعرض» وفي القصيدة السيمفونية «جزيرة الموت» لرحمانينوف، التي استلهم فيها لوحة السويسري بوكلن. ولكن غرانادوس يبدو الأشد تعلقا، فقد أطلق على عمله ذي المقطوعات السبع «أعمال تشبه غويا» أو «شباب عشاق»، والعناوين الفرعية: كلمات حب ـ محادثة عبر الحاجز ـ رقصة المطبخ ـ مريضة الحب ـ الحب والموت ـ سريناد الشبح ـ الرجل الفضلة.

أعمال البيانو الكاملة تتوزع مراحل غرانادوس الفنية الثلاث: الوطنية، التي تشربت فيها موسيقاه بالروح المحلية، وخاصة الروح المدريدية، التي سبق أن تشربت بروح لوحات غويا، هنا نسمع الكثير من أصداء شوبان. ثم تأتي المرحلة الوسطى الرومانتيكية، التي تألق فيها غرانادوس بفن الارتجال في العزف والتأليف. ثم المرحلة الأخيرة، مرحلة تهيامه بغويا. هنا تتوهج غنائيته وقدرته على الوصف التعبيري للناس

في إسبانيا، بحيث تحولت هذه الهواجس الدرامية إلى مشروع أوبرا. الساعات الست في هذه المجموعة الكاملة لبيانو غرانادوس، هي زمن لا محدود من العذوبة، الغنائية، الرقص، التأمل، والبحران في أفق يتمتع بخصائص أسبانية تكاد تكون غير أوروبية. نعم، هناك شوبان وشومان والكثير من الموروث الأوربي الشمالي، ولكن هناك الكثير من شمس المتوسط أيضا.

غرانادوس ألف للاوركسترا الضخمة بضعة أعمال مهمة بين عامي ١٨٩٥ و ١٩١٠، بقي أكثرها غير مكتمل، ولعل القصيدة السيمفونية دانتي - من إصدار ASV - من أهمها. إنها من جزءين، الأول يصف رحلة دانتي الملحمية مع الشاعر فيرجل، ذي الخبرة بالعالم الآخر، حيث الهوائيات الخشبية والأبواق تأخذ بيدنا بلحن عميق الهدوء يذكرنا بمفتتح أوبرا ديبوسيه الشهيرة، ثم يزداد اللحن كثافة مع كثافة مناخ الجحيم في القسم الثاني. يروي العمل حكاية حب باولو وفرانسيسكا، وعذابهما بفعل ممارستهما الخطيئة. هنا ينتخب المؤلف نصاً شعرياً من دانتي، ويضع له لحناً تراجيدياً على طبقة صوت ميتسو - سوبرانو (تؤديه نانسي فابيولا هيريرا):

أيها المخلوق الرقيق اللطيف،
الذي تسير خلال الجو المعتم زائرا إيّانا،
نحن الذين خضبنا الأرض بالدم.
لو كان ملك العالم صديقا لنا، لتضرعنا إليه،
من أجل سلامك، لأنك تشفق على حظنا العاثر...

(عن ترجمة حسن عثمان)

(٢٠٠٢/١/١١)

من روائع القلب الطيب

هناك روائع في الفن السيمفوني مشهودة. الثامنة والتاسعة للموسيقي التشيكي Antonin Dvorak (١٨٤١- ١٩٠٤) ظلت من هذه الروائع، القادرة على التحليق فوق تيارات تقلب الذائقة والموضة الدائم. ألفهما وهو في ذروة نضجه، في مرحلة الثقة التي مكنته من الاقتراب الحذر من محاولة التعبير التصويري والمنهاجي (ملاحقة حكاية وراء الموسيقى). وهي محاولة ليست مرغوبة في حقل الموسيقى الجدية، لأن معنى هذين يكمن في أن المؤلف يستعين للتعبير بمشاهد خارجية وصفية، أو بتفاصيل حكائية لا يشكل النص الموسيقي إلا وسيلة ودليلا إليها. وأحسب أن في هذا الفهم تسطيحاً وتبسيطاً لفكرة التعبير. فأنا أشعر أن العمل الموسيقي يظل سامياً في تجريده، حتى لو أوحى بمشهد أو حدث خارجه. والثالثة والتاسعة، وحتى السادسة، لبيتهوفن خير الأمثلة على ذلك.

على خلاف السادسة والسابعة اللتين وضعهما دفورجاك بتكليف من فيينا ولندن، وضع الثامنة والتاسعة استجابة لحاجة داخلية. وضع الثامنة في معتزله الصيفي، في أعماق غابات بوهيميا. إنها تنتسب للعالم القديم، الذي تمتد الجذور فيه إلى الإرث الأوربي الشرقي، حيث

الأغنية ومساءات الصيف، ومسحة الكآبة التي توشحها الغابات الزرقاء، ورقص الفلاحين. في معتزله كان دفورجاك كثيراً ما يتحدث عن غناء الطيور، ويعد بتأليف سيمفونية له، وكانت الثامنة. في الحركة الأولى، التي تبدأ بمقدمة بطيئة، نقع على أغنية الطائر كلحن أول على آلة الفلوت. في الحركة الثانية، وهي تأمل في غاب، حيث نشهد بوادر عاصفة عابرة، ثم نسمع غناء طيور بشأن الأسى الإنساني. السيمفونية تقرن بالسادسة الريفية لبيتهوفن ـ مع شيء من تأثيرات تشايكوفسكي ـ لأن وراءها منهاجاً أو حكاية خفية داخل مؤلفها. حتى إن برامز، وقد بقي دفورجاك أميناً لتأثيره الموسيقي، لم يكن مرتاحاً من منهاجها الخفي، حين سمعها في فيينا. لأن هذا المنهاج المُعتمد يُبعد مؤلفَها عن مسار الموسيقى الخالصة.

هذه الثامنة مع التاسعة صدرت بتوزيع جديد أخيرا عن دار Philips، تحت قيادة الهنغاري إيفان فيشر لفرقته «أوركسترا مهرجان بودابست»، التي بدأت تحت رعايته محلية، ثم قادها إلى الشهرة العالمية. هذا الإصدار جاء بعد سلسلة إصدارات عديدة من شركات مختلفة، ومن قواد وفرق مختلفة، للعملين ذاتهما، حتى بات السوق يزدحم بالثامنة والتاسعة. والناس، والنقاد من ورائهم، يميلون إلى إصدار دون آخر، وفق ميلهم إلى طبيعة التأويل للعمل في العزف، هادئاً أو متسارعاً، غنائياً بحرارة تشايكوفسكي السلافية، أو غنائياً بالصلابة الألمانية لبرامز. وقد يتوقف الخلاف على حركة بعينها، أو على تكرار لحن أول في حركة، أو تفوق آلات داخل الاوركسترا.. الخ. السيمفونية التاسعة، التي تنطوي مثل الثامنة، على أربع حركات، وتمتد لأكثر من نصف ساعة، تخرج من

مشهد مختلف تماماً. فقد ألفها دفورجاك في عالم نيويورك المغلق، مقارنة مع عالم الريف المفتوح في الثامنة. كان دفورجاك، بعد نجاحه في لندن وبعد إنجازاته السيمفونية والكورالية، قد دعي إلى نيويورك عام ١٨٩١، فأقام هناك ثلاث سنوات، استلهم من إقامته شيئاً من خصائص الموسيقى السوداء، أفريقية الجذور، كما أملى البعدُ عن وطنه شيئاً من خصائص الحنين الملتاع إلى ذلك الأفق الراقص المفتوح. من هذا المناخ ألف التاسعة، مع بعض الأعمال الأخرى المهمة مثل كونشيرتو التشلو الشهير.

في الحركة الأولى يضعنا دفورجاك في قلب الميناء الذي تحط فيه سفن المسافرين. فصوت السفينة البخارية ينطلق كل حين "صوت أبواق" بعد المفتتح الهادئ على آلات التشلو، وكأنها أولى لحظات يقظة المؤلف الصباحية. يفتح الستائر (لحن الفلوت)، ثم يسمع صوت حلقات المرساة الحديدية تنحدر (أوتار الفايولين وشيء من آلة التينباني)، بعدها تستقر السفينة على الماء..

هذه المخيلة في رؤية المشهد الصوتي انفرد بها الناقد Anthony Hopkins في كتابه المعروف "دليل زائر الكونسيرت"، وهي مخيّلة نافعة وممتعة في آن.

ثم تأتي الحركة الثانية البطيئة مفعمة بمشاعر الحنين إلى الوطن الأم، وفي قلب الحركة لحنُ آلة "Cor anglais" الذي لا ينسى، يُقبلُ منفرداً. ثم الحركة الثالثة الراقصة، لأنها مستوحاة من مشهد زواج تشيكي على درجة عالية من الحيوية. الحركة الأخيرة استعادات مما مضى، ومحصلة متلألئة من أجل نهاية وضاءة.

اللقب الذي شاع لهذه السيمفونية التاسعة هو "من العالم الجديد"، ولعلها من أكثر سيمفونيات دفورجاك شهرة. وضع فيها زبدة شخصيته القلبية، المليئة بالروح المحلي والوطني، الرقيقة التي لا تحتمل وطأة البعد عن الأهل والأرض، والبسيطة في الاستجابة للأسى العفوي، وللرقص الفلاحي المليء بالحياة.

بعد التاسعة انهمرت عليه مظاهر الحفاوة والتكريم العالمي، لكنه لم يكن من الطراز الذي يستكين، بفعل ذلك، إلى الراحة والكسل. ففي سنوات الكهولة الأخيرة انصرف إلى فن الأوبرا الصعب، فوضع ثلاث أوبرات اشتهرت منها "روسالكا" عالمياً (سبق أن عرضت لها). ونحن بانتظار شهرة البقية التي تحمل، من دون شك، طينة هذا الرجل الموسيقي الطيب.

(٢٠٠١/٩/١٤)

القداس الرفيع لباخ

ما القداس Mass الموسيقي؟ في المصطلح دلالة دينية بالتأكيد. فقد بدأ غناء القداس كشعيرة دينية في الكنيسة الكاثوليكية، وكنص مؤلف موسيقيا، في القرن الرابع عشر. ثم بدأت مرحلة تطعيمه بألحان من موسيقى الحياة غير الدينية في القرن الخامس عشر. في القرنين السابع والثامن عشر تطور دور المغني المنفرد داخله كما بدأت مرحلة جديدة لفهم الدور الأوركسترالي. وبهذين أصبح القداس فناً موسيقياً كورالياً، قائماً بذاته، ومستقلاً عن الكنيسة التي أنجبته. ولكن أي فن موسيقي رفيع (أو غير موسيقي) لم يخرج من محيط المشاعر الدينية؟

فن القداس عادة ما يتألف بنيانه من خمسة أجزاء محددة النص اللاتيني: تبدأ بطلب الرحمة من الله، ثم تمجيده ثم توكيد الإيمان به، ثم مباركته.. وهكذا. وهذه الأجزاء أصبحت أرحب في تفرعها، فصار الجزء الأول في ثلاثة فروع، والثاني في ثمانية.. وهكذا.

إن الخبرة الموسيقية تطورت في معالجتها لهذه الأجزاء الخمسة حتى أصبحت، كفن «الأوراتوريو» الكورالي الدرامي، وسيطا للتعبير الفني والروحي والفكري للمؤلف. ولعل أعظم عمل يمكن ان يتصدر هذا الفن في ارفع مستوياته هو قداس باخ الشهير Mass in Bminor. وضع يوهان

سباستيان باخ (١٦٨٥ ـ ١٧٥٠) عمله هذا في مرحلة عمره الأخيرة في مدينة لايبزج، ولقد امتدت سنوات التأليف المتقطعة المتأنية خمس عشرة سنة، إلا أن باخ لم يكن منصرفا إليه وحده، فقد ألف فيها شوامخ موسيقاه منها قرابة ٢٥٠ Cantata للاوركسترا والغناء البشري، وهي بحر لآلئ ومجرة كواكب. ومنها St Mathio Passion أو آلام المسيح برواية متى، وأوراتوريو عيد الميلاد، Goldberg Variations على آلة الهاربسيكورد، وعمله المركب الأخير الذي لم يتمه Art of Fugue.

القداس إن بي ماينر كان وليد رغبة داخلية لدى باخ لا استجابة لطلب ولا نتاج واجب وظيفي. رغم أن معظم أعماله، وقد ألفها استجابة، لم تخرج إلا عن وجدانه العميق الرحب. بدأه عام ١٧٣٣ في الجزءين الأولين اللذين اكتملا في ما بعد. وكان انصرافه الحر له دليل دافع فني داخلي خالص، وكأن باخ في هذه المرحلة الأخيرة، وقد اكتمل الفنان الأمهر في داخله، أراد أن يترك للأجيال عينة لكمال فنه هو. فما عاد في تلك السنوات الأخيرة كثير الحماس لمنصبه كأستاذ موسيقى، ولا للتأليف الذي يمليه العمل. ولذلك قدم «فن الفيوغ» عينة لموسيقى الآلات، و«القداس» هذا عينة للموسيقى الكورالية.

بعد الانتباه الذي بدأه Mendelssohn في القرن التاسع عشر باتجاه موسيقى باخ، صار الإلتفات إليه والاستغراق فيه ديدن الموسيقيين جميعا. ولا نريد أن نطيل بهذا الشأن، فهذه السنة التي هي سنة باخ تحمل في طياتها كل يوم أكثر من شاهد على هذا الولع الإحتفائي، في قاعات العزف وفي دور نشر الكتب ونشر الاسطوانة.

كان القداس هدفاً سامياً، لا يحيد عن تأمله الموسيقيون: مغنون

منفردون، ومغنو كورس، وعازفون منفردون، وعازفو اوركسترا، وقواد اوركسترا، كل يريد أن يجرب حظه في «تفسير» مرامي باخ، حتى اجتمعت من هذه المساهمات تفسيرات عديدة، لعل أكثرها شعبية كان عزف النمساوي كاريان (١٩٥٠) بسبب استخدام الكورس والاوركسترا الضخمين. وكذلك كليمبْر، ثم جاء الموسيقي الأمريكي ريفكن في أول الثمانينات ليعيد موسيقى باخ وعزفها إلى ما كانت عليه بين يدي باخ وفي مرحلته، حيث كان الكورس محدودا ويتكون من المغنين المنفردين أنفسهم، لا يتجاوزون الأربعة يقابلهم أربعة ثانويون من نفس الطبقة. إن كلا من ضخامة المدرسة القديمة وحميمية المدرسة الجديدة، التي عادت إلى الآلات والتوزيع الأصلي، يبدو ملائما لباخ، ويشبع حاجة عند المستمع، للغنى الموسيقي. فأنا أحتفظ بـ كاريان وكليمبْر والأوسع ريختر. وحين أطمع بالانفراد مع أصوات المغنين والعازفين، في فسحة أصغر والى مناخ ذلك القرن الثامن عشر أُخرج اسطوانات ريفكن (هذه التسجيلات أحتفظ بهم على الاسطوانة السوداء). على أن اجتهاد النمساوي هورننكورد يرى بان باخ كان يستخدم الأطفال لكورسه، ولذلك يبدو عزفه ذا طعم خاص. ولعل أقربهم إلى النفس عزف الإنكليزي John Eliot Gardiner، لأنه احتفظ بتقليد الكورس الكثيف الضخم، إلى جانب اعتماده حميمية المغنين المنفردين في الأداء الجماعي الذي يحتاج إلى هذه الحميمية.

وضع غاردنر تسجيله عام ١٩٨٥ (شركة Archiv)، مع فرقة مونتفيردي للغناء، ومجموعة ممتازة المستوى من المغنين المنفردين لعل أبرزهم مايكل تشانس (طبقة كونتر تينور) وأداؤه في أغنيتين Agnus Dei

و Qui sedes لا يقارنان إلا بأداء المغنية الإنكليزية الراحلة كاثلين فرير (طبقة آلتو). وكذلك مع عازفي فرقة الباروك الإنكليزية، خاصة عازفي آلة الفايولين المنفرد، والفلوت، والاوبو والبوق. لأن باخ في جزء التمجيد وضع أربع أغنيات لا تستنفد مدى العمر لكل من صوت السوبرانو مع الفايولين المنفرد، وصوت التينور مع آلة الفلوت المنفرد، وصوت الآلتو مع آلة الأوبو، وصوت الباص مع آلة البوق.

هذا تسجيل أعيد نشره من جديد هذه الأيام من سنة باخ. ولقد صاحب نشره من قبل Archiv مشروعها الكبير الذي يقوم به غاردنر نفسه في عزف كل كانتاتات باخ، مع العلم أن هذه الكانتاتات، أنجزت كاملة ونشرت من قبل قواد اوركسترا عديدين منهم هورننكورد، وريلنغ، وسوزوكي، وكوبمان، وأخيراً ليوسينك. وقد حاز مشروعه وهو ما زال في أوله، إعجاب نقاد الموسيقى.

إن الجزء الأول وحده من القداس إن بي ماينر بلحن الفيوغ، المركب الطويل ليستحق رتبة سامية في مراتب الفن. أما العمل كله فملحمة روحية ستظل تشغل كل مفكر جدي بمسألة الجمال وما يقود إليه من خلاص روحي باتجاه مزيد من الرحابة وسعة الأفق والعمق واحتضان التعارض.

(٢٠٠٠/٩/٢٢)

الروسي سكريابن في السر الأخير

من مناخ "الرمزية" الذي كان كثيفاً في روسيا نهاية القرن التاسع عشر، خرج الموسيقي Alexander Ceriabin (١٨٧٢ـ ١٩١٥)، بكل ما تنطوي عليه هذه الرمزية من عناية بالفلسفة، والتصوف، واللاهوت، كدليل يأخذ بيد الفنان الطموح إلى كل ما هو كوني ميتافيزيقي، وسري داخل مجاهل النفس.

سكريابن كان بين الموسيقيين من مجايليه (كورساكوف ـ بورودن ـ رخمانينوف) طبيعة شاذة. فقد كان كثير القلق، لا يميل إلى الاستقرار. حمل معه موهبته الاستثنائية في العزف على البيانو والتأليف إلى كل أوروبا، فلم يجد مستقراً. حتى إنه هجر وظيفته وزوجته مع أطفالها الأربعة، ليأخذ بيد شابة كانت شديدة الحماس لتكريس موهبته باتجاه عالمه الداخلي، الذي أصبح بعد لقائه بأفكار مدام بلافاتسكي تصوفياً.

سوناتاته الخمس الأخيرة للبيانو ملهمة. ولقد لفت اهتمام شوبان وليست، وهما سيدا هذه الآلة دون منازع. كما أن له ٢٤ Etude و٥٨ Etude لا تُشبع نَهمَ جائعٍ لمعرفة مجاهل الروح. ومع الأوركسترا لم يكن سكريابن أقل طمعاً في التعبير عن أسراره. فله سيمفونيتان مرقمتان، ولكنه بتأثير الشعر والتأملات خرج من الرقم الذهني إلى الاسم الحسي.

فسيمفونيته الثالثة هي "القصيدة المقدسة"، والرابعة هي "قصيدة الوجد"، والتأليفُ الخامس هو "برومَثيوس: أو قصيدة النار". ومع السيمفونية الثالثة غرق سكريابن بصورة تامة في محيط ولعه بالأسرار، بعد أن اجتاز مرحلة التساؤلات مع الكتاب المقدس، وفلسفات نيتشه، وشوبنهاور، وبلافاتسكي بصورة خاصة.

هذا الطموح القلق، وهو بعد في الثلاثين، دفعه إلى الانشغال بتأليف عمل موسيقي أكبر من حجم الحياة التي يعرف. عملٌ ينطوي على هوية كونية، مداراتُها الخليقةُ والكائنُ الإنساني. ومرحلة تحوله إلى ما لا يعرف أحد. هذا الطموح يذكرنا بطموح الموسيقي الأمريكي Charles Ives، وقد عرضنا لسيمفونيته "الكونية" في حديث سابق. ولكن آيفز لم يكن يميل إلى التصوف. في حين كان سكريابن كذلك، حتى على مستوى الفعل. فإذا كان آيفز يحلم بعزف عمله الضخم بين قمة جبل وواديه، فكر سكريابن بالسفر إلى الهند لإقامة معبد خاص بإنتاج وتقديم عمله السيمفوني، الذي وجد له عنوان "السر الأخير"، وهو مزيج من شعائر ودراما تتواصل لسبعة أيام وسبع ليال. وما من أحد يعرف شيئاً عن الجانب العملي الذي كان يشغله إنجازه. كان يقول لأصدقائه: "لا يوجد مشاهد واحد في هذا العرض. الكل سيكون مشاركاً. فالعمل يتطلب فنانين خاصين، أوركسترا، كورساً ضخماً، آلات موسيقية بتأثير بصري، راقصين، موكباً، بخوراً،..."

طبعاً، مات سكريابن في الثالثة والأربعين (١٩١٥) بسبب سرطان في الشفة العليا، ولم يخلف من مشروعه الحالم إلا أوراقاً مخطوطة لا يُحسن قراءتها أحدٌ، إلا بجهد النصير والحواري.

الموسيقي الكسندر نيمتن (١٩٣٦ ـ ١٩٩٩) كان أبرز المتحمسين لحلم سكريابن، فشغل نفسه ستة وعشرين عاماً بإعادة خلق ما خلفه الأول من مخطوطات تحت اسم Preparation لـ "السر النهائي"، لينجز عملاً يمتد لثلاث ساعات في أقسام ثلاثة، الأول "الكون"، أكمل في ١٩٧٢ والثاني "الجنس البشري" ١٩٨٠، والثالث "التجلي" ١٩٩٦.

هذا العمل الضخم المذهل، الذي كان في طي الغفلة أو النسيان، يفاجئنا عن دار Decca، تعزفه أوركسترا برلين السيمفونية تحت قيادة فلاديمير أشكنازي. وأشكنازي روسي أقام في أوروبا منذ الستينات كعازف بارع على البيانو، ثم اتسعت موهبته لقيادة الأوركسترا من دون أن يخيب أمل أحد.

في هذه الفصول الثلاثة ـ كل فصل يستقل اسطوانة CD كاملة ـ يأخذنا الخليطُ العجيبُ، المتنافر، المتعارض، بين العنف الكثيف والهدأة الحالمة، وبين محيط الأوركسترا والكورس (لحن بلا كلمات)، وبين الانفرادات لصوت الأورغن والبيانو والسوبرانو (لحن بلا كلمات)، تماماً كما يأخذنا المد المأسور لما هو كوني إلى المجاهل. الغبطة في الفصل الأول احتضان للعالم، مع أن مدخل الكورس المطعم بلحن "الموت" إنما يشير إلى القدر الذي لا محيد عنه:

من حرارة اللحظة تطلع الأبدية،

وهي تضيء الاتساعات القصوى.

اللانهاية تنبض مع العوالم،

والصوت يعانق الصمت.

في الفصل الثاني يتكشف لنا تاريخ الإنسان. تظهر أولاً الغابات، الحقول، الصحارى، الحيوان، الطير، والسمك، حتى يتماسك الهارموني. ثم تعم الفوضى مع الإنسان. ومع السوبرمان، مجسد الشر، تفيض الحروب والدماء: "نتسلق جثث الموتى كما نتسلق حجار...". وفي الفصل الأخير يعاقب بالموت حيث يأتيه على هيئة أخت بثياب بيض:

لا تخف، يا صغيري،

فأنا من ترغب في رؤيتها، أعماك مظهري فما تتعرّفني!

كم جئت دون تحذير،

وأنت دائم الهرب بفعل الخوف...

الحديث عن عمل موسيقي على هذا القدر من السحر والفتنة والعمق والاتساع، يبدو إنشاءً متطفلاً. والدعوة لسماع هذه المشاكل الروحية في فنون العالم، وليست الموسيقى استثناء، لتبدو دعوة أكثر تطفلاً، في محيط هذه الثقافة الشكلية واللفظية، التي لا تحيد عن دائرة التسلية وصرف الوقت.

٢٠٠٠/٩/١

"غزل" غنائي بلغة الأوردو

في القرن السادس عشر اقتسم شبه القارة الهندية احتلالان، الأول مغولي استحوذ على القسم الشمالي وأقام فيه سلطانه، والثاني إنكليزي في الجنوب. امتدت سطوة كليهما أربعة قرون، حتى مطلع عصرنا الحديث. تاركة هذه السطوةُ لغتين جديدتين، لا عهد لأبناء الهند بهما من قبل. الأولى اللغة الأوردية، والثانية الإنكليزية. أصلح لكل من هاتين اللغتين كُتّابٌ وشعراء منحوا للموروث الأدبي الهندي غنىً جديداً، بالرغم من أن اللغة الأوردية ظلت ألصق بالتراب والموروث الهنديين من اللغة الدخيلة الثانية، بفعل الدين، وانتسابها للروح الشرقي.

اللغة الأوردية هي وليدة لغتين تزاوجتا عبر قرنٍ من الزمان، هما المغولية والفارسية. كانت الأولى لغة العامة، والثانية لغة الجيش الفارسي، المرابط في العاصمة دلهي. كانت "أوردو" تعني، حرفياً، لغة معسكر الجيش.

ظلت اللغةُ الأوردية لغة محكية، في حين احتفظت الفارسية بنفسها كلغة بلاط. ولكن عبر القرن السابع عشر استطاعت الأوردية أن تتطور من لغة محكية إلى لغة مكتوبة. مستعينة بشيء من القاموس اللغوي الفارسي (لغة البلاط). حتى استطاعت، مع الزمن، أن تحل محل اللغة

الفارسية، في البلاط، وقصور الأمراء، وعلية القوم، حتى نهاية العصر المغولي.

من هذه اللغة، التي أنجبت شعراء كثيرين، برز وتميز منهم الشاعر مير (ولد عام ١٧٢٣). حين بلغ السادسة عشرة شهد عملية نهب العاصمة دلهي على يد الجنرال الفارسي نادر شاه. كما شهد تداعي وانهيار دولة المغول، وتوزعها في دويلات كثيرة. ولقد فضل طوال حياته أن يصمت، متعلقاً بأذيال مجد العاصمة الآفل. في حين اكتفى الشعراء الآخرون بالحماية التي منحتها الدويلات الشتات. ولم يغادرها اضطراراً إلا مرة واحدة بين عامي ١٧٦١-١٧٧٢. وبقي في دلهي، التي اكتسحها الاحتلال الأفغاني، حتى موته عام ١٧٨٢.

كان مير أبرز شعراء هذه اللغة دون منازع. وهي واحدة من عشرات اللغات الهندية التي أمدت الشعر الإنساني، لقرون، بالكثير الكثير من الأصوات الشعرية البارزة. وفي الوقت الذي استعان شعراء اللغات الهندية الأخرى من السنسكريتية، والبالية، والتاميلية بشأن استيحاء الأشكال الشعرية المناسبة، لجأ شاعر الأوردية إلى الأشكال الشعرية العربية، والفارسية، مشدوداً بفعل المشاعر الدينية الإسلامية. ولعل من أبرز هذه الأشكال التي هيمنت على مسار الشعري الأوردي هي: "غزل"، و"قصيدة"، و"مثنوي".

وإذا كان الشكل الأخير يعني القصيدة الطويلة التي تعتمد الحكاية، والثاني يعني الشكل المألوف للقصيدة العربية، فالأول كان ابتكاراً هندياً، مستوحى من ظلال المعنى العربي لمصطلح "الغزل" الشعري.

قصيدة "غزل" نص شعري غنائي قصير. تنطوي على معنى "محادثة"، عادة ما تتم بين عاشقين. وهي في الشكل تعتمد على مقاطع من أبيات ثنائية (كوبليت)، تمتد بين خمسة الى سبعة عشر مقطعاً. وهذه المقاطع تكون عادةً مستقلة في الفكرة. والحدة التي تجمع كل المقاطع هي وحدة الشكل.

مير، شاعر قصيدة غزل، لم يرتبط بهذا الاسم إلا عن خبرة روحية عميقة. فقد حدث أن أحب امرأة متزوجة في شبابه. وبالرغم من استجابتها لحبه سراً، بين حين وآخر، فإنها، لحظةَ كلٍّ مغادرة، كانت تعلن عن تعذّر التواصل، فالحب الذي يمسك بقلبها يُفسد عليها عفّةَ الإنسان في داخلها. ولقد بقي حب مير الشاب ينمو طيلة حياته كتوهج شعري في داخله، بالرغم من تزوجه، وإنجابه الأطفال. حتى اتسع هذا التوهج واتخذ مسحة حب تصوفي. تماماً كحب دانتي لباتريشيا المتزوجة.

إن هذا الحب الملتهب، المثالي، المشوب بالألم، ذا الطابع الرمزي، أصبح، بالرغم من حسيته، فاتحةً لواحدة من أشهر وأجمل فنون الغناء في الموسيقى الهندية. ولقد أخذ هذا الفن الغنائي الاسم ذاته من الفن الشعري. وهو وليد مرحلة إسلامية، شأن لغة الأوردو، وفنونها الشعرية. ولكن هذا الوليد لم يكن خالصاً للموجة الإسلامية الجديدة، بل تشرّب بينابيع التقاليد الشعرية والموسيقية الهندوسية، التي تمتد إلى ماضٍ على الأرض الهندية بعيد. ولذلك يكشف هذا الحب الذي هو موضوع هذا الفن الشعري الأثير عن جانبين يبدوان متعارضين: الجانب الحسي، والجانب الروحي. الحب الأرضي الذي تمسك به الحواس، والحب الذي يسمو ويفلت من الحواس، ليصبح حباً كونياً.

"غـزل"، الفـن الموسـيـقي، تعـود جـذوره إلى فـن غنائي قـديم يُدعى "بهاجان"، وهو ذو طابع ديني، تصـاحب مؤديه آلةٌ إيقاعية عـادة. ولعله خلف الكثيـر من آثاره في "غـزل" اليـوم، الذي لا يخلو من لمسـة روحـيـة، تصوفية.

من حـيث الشكل يسـتـعين "غـزل" الكلاسـيكي بفن "الراج". ولكنه يسـتـغني عن نصف الراج الأول، الذي يسـمى "آلاب". وهو عـبـارة عن مقدمة بطيئة دون إيقاع، وذات طابع تأملي. ويخلص إلى النصف الآخر الإيقاعي بأغنية تتسم عادة باللحن البسيط.

و"غزل" الموسيقي يظل وليد النص الشعري، في المطلع، والمقاطع المتتالية، ذات القافية الواحدة، ثم الخاتمة.

ولكن الاستعانة ببناء الراج تمنحه رفعة. ولقد عزز هذا المنحى الفنان أستاذ مهدي حسن، الذي أحتفظ له بمجموعة صدرت عن دار Navras، تحتوي على اثنتي عشرة أغنية. وعـدد من الكاسيتات اشتريتها من السوق الهندي.

أغنية "غزل" و"خيال" التي تفوقها شعبية وشهرة، وكذلك أغنية "القوالة" الراقصة، ذات الجذور الصوفية، تنتمي جميعاً الى الشمال الهندي، وإلى الموروث الإسلامي الهندي، بصورة خاصة. ولذلك نرى أن معظم مغني وعازفي هذا الضرب من الموسيقى مسلمون، ينتمون إلى عائلات ورثت هذه الحرفة الفنية أباً عن جد.

استاذ مهدي حسن ورث الغناء عن أبيه استاذ عظيم خان؟، الذي كان أستاذ غناء وموسيقى في بلاط المهراجا "جيبور". بدأ نشاطه في سن مبكرة، محاولاً ضروب الغناء جميعاً. ثم تخصص في فن "غزل"

الكلاسيكي منذ عام ١٩٥٥. ويعود له الفضل في إعادة هذا الفن الغنائي إلى شعبيته في أوساط محبي الموسيقى الكلاسيكية خاصة، بربطه بمقام الراج المعروف. يقول:

"كان "غزل" منحسراً في الخمسينيات، ولذلك قدرت لو أني طوعته لفن الراج، الذي كان مألوفاً، ومتوافقاً مع مزاج الناس آنذاك، فربما استطعت بذلك أن أبعث فيه الحياة ثانية. وهذا ما حصل، إلى جانب محاولة إيصال معنى النص الشعري عبر اللحن، لا اللحن المجرد وحده.

إن صوت أستاذ مهدي حسن هادئ، ومهدّئ. عذب، بشيء من مسحة أسى، يمس الأركان البعيدة للعواطف البشرية الخفية.

(١٩٩٦)

ماسينيه الفرنسي يبعث من جديد

Thais الرواية وضعها الفرنسي أناتول فراس عام ١٨٩٠ . بعد سنتين من صدورها المؤثر باشر الموسيقي الفرنسي Jules Massenet (١٨٤٣ -١٩١٢) بتأليف أوبرا عنها، مستعينا بنص أُعد له خصيصاً.

بدأت شهرة ماسينيه مع فن الأوراتوريو الديني الطابع، أما سمعته كمؤلف أوبرا فقد بدأت مع عرض أوبراه "هيروديا" ١٨٨١، وتألقت مع "مانون" الأثيرة. ثم توالت أعماله التي تتسم بغنى الألحان، وبالحلاوة الطاغية (حتى اعتبرت هذه الاخيرة مأخذا!) "دون كيشوت" و"ملك لاهور" و"لاسيد" (أو السيد..) و"الام فيرتر"، و"فتاة نافار"، و"سيندريلا"، و"تاييس"، وأخريات.

كان شديد التأثر بتقنية "الموتيف" الفاغنري. وهو ارتباط لحن محدد بفكرة، أو بحالة، أو بشخص، بحيث تستدعي إعادة عزفه تلك الفكرةَ، أو الحالة. وأعماله بجملتها تنم عن إدراك عميق بأهواء الإنسان ومشاعره. ولكن الغفلة سرعان ما طوت ذكر ماسينيه بعد وفاته، خاصة بعد أن تلاطمت أمواج تيارات الحداثة الموسيقية، وتطلعاتها المضادة للامتدادات الرومانتيكية، في العقود الأولى من القرن العشرين.

مع نهايات القرن الماضي عادت الرغبة بتفحص الأصوات المطمورة

بفعل التعصب، وردود الأفعال، ومحاولة انتشالها من النسيان. وكان ماسينيه واحدا من أبرز هذه الأصوات.

إن غنى ألحانه لا تُبطلها موضة طارئة، لأنه غنّى مشاعرَ الكائن الإنساني الذي لا يُستنفد. وهذا ما تحسه وتمتلئ به حين تستمع إلى تدفق الألحان في "مانون"، و"فيرتر"، و"دون كيشوت". وهذه تاييس، التي صدرت أخيرا عن دار DECCA، ترتفع إلى الذرى بين أوبراته. ولكن ما يحير في عالم النشر الموسيقي والعرض الموسيقي هو سرُّ هذا الإغفال الطويل لأعمال نفيسة تضاهي، وأحيانا تسمو على، ما هو شائع من الأوبرات.

إن موسيقى تاييس، والدراما فيها، والإشكال الذي تطرحه تجعلها جوهرة حقيقية. صحيح أن عددا من الشخوص فيها لا يشكلون إلا ظلالا إزاء تفرد الشخصيتين الرئيسيتين تاييس الغانية في حاضرة اسكندرية مصر الرومانية في القرن الرابع الميلادي، واثانيل الراهب المتبتل في عزلة العبادة، إلا أن دراما الراهب والغانية وحدهما تكفي لإغراق المستمع في بحر من الأهواء، والغرائز لساعة وخمسين دقيقة.

الأوبرا في ثلاثة فصول. في الأول نتعرف إلى الراهب أثانيل في عزلة الصحراء، وهو مهموم بفساد الاسكندرية، وما تثيره الغانية تاييس من أهواء. يتذكر كيف التقاها يوم كان أول الشباب في غمرة الشهوات، حتى هرب إلى الصحراء، ليعيش مع العبادة بسلام، وهو يمني النفس بهداية هذه الغوية إلى ما اهتدى إليه. كما نتعرف إلى تاييس، في بيت الثري نيسياس، وصحبه الغارقين بمتع الحواس. فجأة يدخل اثانيل ليمارس مهمته في اقتياد تاييس، على أن يلتقي بها على انفراد في بيتها.

في الفصل الثاني يواجهها الراهب، وهي في غمرة تأملها الحزين في حياتها العابثة. وبين دعوته لان تهتدي فتتبعه، وبين صوت نيسياس القادم من الخارج يبدأ تمزقها الروحي. هنا ينفرد بنا لحن "تأمل" Meditation الشهير في هذه الأوبرا (فايولين واوركسترا)، ليصف لنا باللحن وحده تغيّر تاييس الروحي، عبر ليل عزلتها بنفسها. في الصباح تنقاد لأثانيل باتجاه الصحراء، هاجرة متع الحواس والمدينية.

في الفصل الثالث نجدهما في واحة صحراوية، وقد أنهك تاييس الاجهاد، وأدمى قدميها. هنا يرق الراهب، ويرق لقاؤهما في واحدة من أعذب الحواريات التي عرفتها الأوبرا. بعد قليل يحصل الفراق، حين تقبل الراهبات ليأخذن تاييس، فيعرف أثانيل انه لن يراها بعد ذلك. وهكذا يختص هذا الفصل بتحولات الراهب، كما اختص الفصل الثاني بتحولات تاييس. إنها تسامت عن حياة الدنيا، في حين انحدر هو إليها بفعل يقظة جسده. وفي هذا ذروة الدراما. تأخذه الأحلام الحسية في عزلته فيرى تاييس تموت بفعل مشاق الرهبنة. فينحني إليها لتموت بين يديه، مستعيدين في لحظات آخر لقاء لهما في واحة الصحراء. هي التي لا ترى غير أجنحة الرحمة الملائكية. وهو الذي لم يعد يؤمن إلا بالحب الأرضي.

إن أروع ما في هذا الإصدار هو اشتراك مغنيين مقتدرين ارتفع نجمهما هذه السنوات إلى الأعالي، خاصة السوبرانو الاميركية رينيه فليمنغ Flemig والباريتون الاميركي توماس هامبسون Hampson. مع الأخير تابعنا كيف تلاحق الموسيقى الكلمات على شفتيه، وتفضح سر تعنته الذي يخفي رغائب دفينة حارة تتطلع إلى التحرر، وقد ألقت

تاييس الضوء على ذلك في أول لقاء بينهما: "... لم تنكر النار التي تأتلق في عينيك؟". ومع الأولى نلتقي بالصوت المناسب لتاييس في تمزقها الأرضي (الفصل الاول) وفي تساميها وتسامي صوتها الذي يبلغ ذرى طبقاته، خاصة في وداع اثانيل: "وسوف نلتقي ثانية في المدينة السماوية".

كان ماسينيه يحفظ النص الشعري للأوبرا قبل الشروع في التأليف، وهذا ما نلمسه في كل أغنيات الأوبرا هذه، حيث تمتزج الكلمة واللحن بصورة فريدة.

٢٠٠٠/١٠/٦

رباعيات الخيام

لم تتسع شهرة "رباعيات عمر الخيام" بين مثقفينا، عبر الترجمات العربية العديدة، قدر اتساعها بين الجمهور العربي عبر صوت أم كلثوم. حتى إني في عمودي الموسيقي الذي كنت أكتبه في "الشرق الأوسط" قديما، كنتُ كتبتُ عرضا لإصدار جديد لرباعيات بيتهوفن، فأعدّ المحررُ صورةً فوتوغرافية لأم كلثوم لتُنشر مع المقال.

في الشعر الإنكليزي شاعت شهرةُ الرباعيات بين المثقفين والجمهور معا، عبر ترجمة شعرية رائعة قام بها Fitzgerald (1809-1883)، ونشرها بصورة خاصة عام ١٨٥٩. ثم ذاعت شهرتها ببطء أول الأمر، حتى أنجز ترجمتها كاملة عام ١٨٧٥ في طبعتها الثالثة. مع مطلع القرن العشرين صارت الرباعيات، التي تتألف من مئة ورباعية واحدة، أشهر عمل شعري لدى الجمهور الإنكليزي.

لم أقع على أثر لشيء من هذه الرباعيات في حقل الموسيقى الكلاسيكية، بالرغم من أن المصادر الأدبية الشرقية صارت مألوفة لدى الموسيقيين الغربيين. وقعتُ على لحن وضعه الموسيقي البولندي Szymanowski، جاء ذكره في كتاب عن حياته وموسيقاه. ولكني فوجئت هذه الأيام بإصدار جديد، لا أبالغ إذا ما قلت "جوهرة موسيقية" عن دار النشر Chandos،

لمؤلف موسيقي إنكليزي منسي تماما، يدعى السير Bantock (1868-1946). وحكاية الغفلة والنسيان أمر أكثر من مألوف في حقل النشاط الموسيقي. فكم موسيقي رائع النتاج لم يحظ بالشهرة في زمنه، أو أنه حظي بها، ولكن سرعان ما طمره النسيان إلى حين، ليُبعث ثانية إلى الناس أوفر حظاً. أمرٌ لا يد لأحد عليه، بل هو لعبة أقدار عمياء. حدث هذا مع باخ، فيفالدي، شوبرت...

كان بانتوك ابناً لطبيب جراح، اندفع إلى دراسة الموسيقى في الأكاديمية الملكية، على خلاف رغبة أبيه، وبدأ التأليفُ طالبا. مارس قيادة الأوركسترا بعد تخرجه بدافع الحاجة للعيش، وارتبط بفرقة مسرحية أخذها في تجوال طويل إلى الشرق لأكثر من عام. ومن الشرق رجع بانطباعات عميقة سنجد آثارها في عمله هذا.

اكتسب سمعة واسعة كمؤلف موسيقي منذ ١٨٩٥. وأبرز خصائص أعماله هي الضخامة وسعة الأفق، خاصة في الأعمال الكورالية مثل "المسيح في البريّة"، "سافو"، و"خمس قصائد غزل للشاعر حافظ شيرازي"، و"الرباعيات" هذه. في طريق عودته مع فرقته الأوركسترالية من الشرق توقف قليلا في قناة السويس، وهناك سمع ترتيلة الأذان الإسلامية من منارات الجوامع، فانطبعت في ذاكرته بحيث جعلها مُفتتحا لعمله الطويل هذا.

قائد الأوركسترا فيرنون هاندلي عثر على مخطوطة بانتوك الموسيقية قبل سنتين، واكتشف أنها من الروائع، وأنها تستحق أن تذاع لعشاق الموسيقى، فشرع في ذلك. عنصرا النص الشعري والموسيقي رفيعا المستوى، وبالرغم من الظلال الغامقة حد العتمة أحيانا في النص

الشعري، بفعل المعالجة التأملية للموت وقصر الحياة، إلا أن الموسيقى تنتشل المعالجة إلى أفق تمجيد الإنسان والحياة والمتعة والجمال، وتستثمر الظلال العميقة للحظات التأمل الفلسفي. لقد استعمل بانتوك أوركسترا ضخمة من أجل رسم لوحة حية معززة بفرقتي كورس كبيرتين.

العمل يتألف من ثلاثة فصول، تمتد قرابة ثلاث ساعات. يتوزعها ثلاثة مغنين منفردين (تينور،كونترالتو، باريتون) وكورس. ولقد شاء المؤلف أن يبني الرباعيات المتتالية بصورة درامية، حتى لتبدو أشبه بفن الأوراتوريو، بحيث أخذ المغنون الأدوار على التوالي: الشاعر، حبيبته، والفيلسوف، ثم الكورس الذي يكتفي بالتعليق. الشاعر وحبيبته يغنيان الرباعيات التي تتعامل مع موضوعة الحياة والحب. وفي المقابل لهما ابتدع بانتوك شخصية الفيلسوف، الذي يغني الرباعيات المستغرقة بالتأمل الفلسفي. أما الكورس فيَشغَل المشاهد التي أرادها بانتوك مسرحية. وعبرها ينطلق صوت التساؤلات الأبدية.

الموسيقى ذاتها طُعِّمت بمزاج شرقي إسلامي في عدد من فواصلها. مثل فاصل لحن الأذان عند الصلاة، الذي تقوم به آلة البوق وحدها. وتلاوة سورة الفاتحة التي ترد على لسان الكورس بترتيل بطيء عذب، يزيد من عذوبته وروده على لسان غير عربي: (بسم الله الرحمن الرحيم. الحمد لله رب العالمين. الرحمن الرحيم. مالك يوم الدين..) قبلهما، وفي المفتتح، نصغي إلى صورة الليل يتلاشى بطيئا بفعل إضاءات الفجر. ثم إلى اللحن الأساس الذي يشي بالرغبة في معانقة لذائذ الحياة، والتي يمكن أن نتخيله مُستعاداً بصوت أم كلثوم "سمعتُ صوتا هاتفا في السَّحَر..."، الذي يقول:

استيقظوا، فهذي الشمس،
التي تبعثر النجوم الهاربة أمامها في حقول الليل.
تدفعها والليلَ سوية...

ثم يصفو هذا القسط في الرباعيات إلى التغني باسم الجمال، الحب، والسلوان الذي ينعم به المرء بفعل تأثيرهم.

ويُحذّر من الغفلة من ضياع الوقت الذي لا عودة فيه:

فمن لفم، على الجرة الطينية انحيت
لأتعلم سر حياتي: ومن فمها استقيت: احتسيها ما دمتَ حيا
فليس من عودة لك بعد الغياب.

وبعد مناغاة الحب، التي تذكر بالبوح الساخن في "تريستان وإيزولدا" لفاغنر، نعبر مشهد الصحراء، والقافلة بأصوات أجراس الجِمال العديدة. ثم يأتي صوت الفيلسوف ليعبر بنا إلى الفصل الثاني من هذه الملحمة الغنائية:

أمرٌ واحد يقيني، هو أن الحياة تسرع هاربة
والوردة التي كانت ذات لحظة مزهرة تموت إلى الأبد.



نيتشة والموسيقى

الذي يجهله معظمُ القراء العرب أن الفيلسوف الألماني الشهير نيتشة(١٨٤٤-١٩٠٠) كان، منذ صباه المبكر، شديدَ الحماس للموسيقى، والنشاط في العزف والتأليف. وفي مرحلة نضجه الفلسفي صار من أكثر كتاب الغرب إثارة في الشأن الموسيقي. بدأ دروسه على البيانو منذ الخامسة مع أمه، حتى صار يتقن عزف سوناتات بيتهوفن بمهارة. في صباه صار يبدي ازدراءً لموسيقى المجددين والطليعيين، مثل الهنغاري فرانس ليست الذي استقر به المقام في في النمسا، والفرنسي الرومانتيكي بيرليوز. وفي الرابعة عشر من العمر ألف أعمالا موسيقية تعمّد فيها النشازات اللحنية، معبراً عن "أكثر الأشياء حلكة وراديكالية عرفتُها في الموسيقى الغُرابية السحنة"، على حد تعبيره. ولكن نيتشة لم يصبح النموذج الموسيقي الذي كان يطمح إليه. وكل نتاجه من الموسيقى لم يتعد بضع أغنيات متأثرة بشومان، وبضع قطع على البيانو.

في مرحلة النضج الشابة هذه أصبح نيتشة أقرب المقربين للموسيقي الألماني الأشهر ريتشارد ڤاگنر(١٨١٣-١٨٨٣)، ثم بعدها بسنوات لم تطُل كثيراً صار من أكثر أعدائه شراسة. بشأن هذه العلاقة صدرت كتب عديدة، ولكن كتاب البروفيسور الفرنسي

Georges Liébert "نيتشة والموسيقى" الذي صدر مؤخراً يكاد يقتصر على فترة هذا العداء الأشد، وعلى الأفكار التي وضعها الفيلسوف نتيجة لذلك.

التقى نيتشة ڤاگنر عام ١٨٦٨ حينما كان يدرس "فقه اللغة المقارن" في جامعة لايبزغ. في السنة التالية أصبح نيتشة أستاذاً في بازل، وعلى مقربة من مسكن ڤاگنر في لوسيرن. ومنذ تلك السنة صارت زياراته له أكثر من لياقة ضيف طارئ. أصبح نيتشة جزءاً من العائلة الڤاگنرية، وبصورة أدق، جزءاً ملحقاً لتنفيذ رغائب وحاجات ومطامح الموسيقي المتعجرف. في كتابه "مولد التراجيديا" كانت فلسفة نيتشة محاولة بعث لقيمة الاسطورة في حياتنا الروحية الحديثة. وخاصة الاسطورة اليونانية، التي تجسدت في الإبداع المسرحي التراجيدي. فيها وجد الروح الديونيسية الحارة، الغريزية، الغامضة، في مقابل الروح الأبولونية العاقلة المولعة بالنظام والتوازن والضوء، والتي تجسدت في الأدب اليوناني الملحمي، والتي أعطاها الفيلسوف سقراط معادلها الفلسفي العقلي. ولأن أوبرات ڤاگنر، ومعظم موسيقاه أوبرالية، كرّست قواها الإبداعية لسبر غور هذا العالم الداخلي، الغريزي، المعتم للإنسان، مستخدمة الأسطورة كبديل فني، أحس نيتشة بأن آماله الفلسفية معلقة لا على الإبداع الموسيقي وحده، بل على موسيقى فاغنر بالذات.

علق آماله الحارة على أوبرات ڤاگنر باعتبارها البشير لمولد التراجيدية اليونانية من جديد. مولد الروح الديونيسية، التي تعلي من شأن القوى العصية على الإدراك، القاسية ولكن السامية للوجود (مقابل الروح الأبولونية العاقلة). هذه الروح الديونيسية كانت قد خُنقت من قبل

الفرضية السُقراطية، التي ترى أن "الفضيلة هي المعرفة، وخطايا الانسان وليدة الجهل، والفاضل وحده السعيد". ولقد اتهم نيتشة عصره "بهذه النزعة السقراطية المصممة على تحطيم الاسطورة. بحيث تركت الانسان المجرد من الاسطورة اليوم يقف جائعاً، محاطاً بكل عصور الماضي، نابشاً، منقباً عن الجذور." إن إعادة بعث الأبطال القدامى ينطوي على وعد بانبعاث روحي وقومي عبر سحر الموسيقى المتقد". من هنا وجد في ڤاگنر صانع الاسطورة، حتى طمع بخدمته في إدارة احتفالات مسرح "البايرويث" الخاص بموسيقاه.

ولكن سوء سلوك ڤاگنر، وتحوله من رجل رؤى الى رجل وجاهة وأوساط اجتماعية مصطنعة، وخاصة بعد أن حدث نيتشة عام ١٨٨٨عن شروعه بآخر أعماله "بارسيفال"، ذي الطقس الديني المسيحي، الذي انتزع سحر البطولة الوثنية السابقة، قطعَ آخرَ خيوط السحر التي أسرت الفيلسوف الشاب.

(٢٠٠٥/١/١٧)

ما الذي يجعل الموسيقى جدية؟

حين أصغي لعمل موسيقي عادة ما أصغي وحيداً، وفي عزلة. فاعليةٌ قريبة من فاعلية قراءة كتاب. ثم إني، وبذات المقدار من الجدية، أتحاشى جعل هذه الموسيقى خلفيةً لأي نشاط أقوم به، فكرياً أو عملياً. أستعيد في كل حين تحذيرَ أحد نقاد الموسيقى: "هل يصُحّ أن تنشغل بشاغل عن متحدث إليك، بالغ الجدية، إلى جانبك!".

هذا المنحى يحتاج، بالتأكيد، إلى دربة أذن، ودربة وعي موسيقي. لأن العمل الموسيقي، كالعمل الأدبي، ينطوي على تفاصيل في البُنية الشكلية، وتفاصيل في الدلالة تحتاج إلى دراية لكي تبلغ المتعةُ غايتَها، والإشباعُ منتهاه. ولكن الذي لا يقرأ القصيدة، أو النص النثري الإبداعي، بدربة قارئ بالغ الوعي للشكل وللدلالة، لا يملك أن يحقق نجاحاً مع الموسيقى، حتى لو كان أستاذاً في معهد موسيقى. لأن دربته، مثل دربة أستاذ النحو أو البلاغة، ستقتصر على التقنية في العزف. كلٌّ منهما لا يستطيع أن يدرك ما الذي يتخفى وراء قصيدة "حارس الفنار" للبريكان، أو سوناتا البيانو الأخيرة لبيتهوفن.

ليس غريبا أن يردَ تقييمٌ نقدي لبيتهوفن باعتباره "أكبر عقل ألماني في القرن التاسع عشر". أو أن نقرأ هذه العبارة على لسان الشاعر غوته،

حين استمع إلى واحدة من رباعيات بيتهوفن الأخيرة، بأنها "أربعة فلاسفة يتحاورون حول مائدة". لأن عمل بيتهوفن الموسيقي يضاهي، في جديته، الكتاب، إن لم يتجاوزه عمقا.

توماس مان "يصرف ساعاته التي لا حدود لعمقها مع موسيقى فاغنر" كما يقول، لأن هذه السعادة عقلية وروحية معاً. فأي غذاء فكري يفيض من أوبرات فاغنر تُرى، ونحن نعرف أي طراز من كُتّاب الجد هو توماس مان؟

بوسّوني، الموسيقي الإيطالي الأصل، الألماني النشأة، تُلحّ عليه الرغبة بالقبض على المجهول: "ما أعرفه الآن هو اللامحدود، ولكنني أطمع بالذهاب أبعد في كونشيرتو البيانو"، الذي يمتد لأكثر من ساعتين. فأي هدف أعمق في حقل المعرفة من محاولة القبض على المجهول؟

باسترناك يُقرِن الموسيقي Scriabin بالروائي دوستويفسكي والشاعر بلوك، "فكما أن الأول ليس روائياً فقط، والآخر ليس شاعراً فقط، فسكريابن ليس موسيقياً فقط، بل هو جوهرُ ثقافةِ روسيا وتجسيدُ انتصارها".

والذي يعرف شيئاً يسيراً عن علاقة موسيقى فاغنر بفلسفة شوبنهاور، وعلاقة نيتشة بكليهما، سيدرك بالضرورة ما أعنيه بهذه الجدية.

إذن، هذه الموسيقى لا يمكن أن تهدف إلى التطريب والتسلية وحدهما. فالحياة تبدو للفيلسوف نيتشة ضربا من الخطأ دون موسيقى. وهذه الأخيرة، بالنسبة لأفلاطون، قانون أخلاقي. إنها تعطي روحا

للكون، وجناحين للعقل، وقدرة على التحليق للمخيلة، وسحراً للحزن، وحياة لكل شيء. إخوان الصفا، الفارابي، الغزالي وآخرون... لم يقولوا شيئا أقل جدية من هذا. الهاجس الذي يدفعك للبحث، بين رفوف الكتب، عن عمل لأبي حيان التوحيدي، أو لأبي العلاء المعري، أو لنيتشة، أو لتي.أس.إليوت هو الهاجس ذاتُه الذي يدفعك للبحث بين رفوف الاسطوانات عن عمل لباخ، لبيتهوفن، أو لفاغنر. هذا الهاجس تصح عليه صفة الجدية، في مقابل هاجس لا يطمع بغير التسلية وقضاء الوقت برواء واستراحة. الصفة التي تتمتع بها موسيقانا العربية بصورة عامة، حيث تنتسب جميعاً إلى الموسيقى الفولكلورية والموسيقى الجماهيرية. وليس هناك ما ينتسب إلى الموسيقى الجدية، حتى لو شاء المثقفون أن يختلقوا من بعض المغنين والملحنين مادةً جدية، اعتماداً على النص الشعري الجدي الذي يستثمره المغني. مع معرفة أن الأغنية والموسيقى بصورة عامة إنما تعتمد الإيقاع واللحن والهارموني الذي يأخذ مدى جدياً. فهذا الجانب هو وحده الذي يأخذ المستمع إلى عالم التأمل، لا النص الشعري الذي يعتمده وسيلةً.

هذه تداعيات قد تنطوي على إجابة كافية لتساؤل البعض عما أعنيه بالموسيقى الجدية، التي تبدو موسيقانا ويبدو مثقفونا إزاءها فقيريْن.

أغنيات من الأصابع الماهرة

الفائق المهارة في العزف على الآلة الموسيقية، أو حتى في الأداء الغنائي، عادة ما يُطلق عليه لقب Virtuoso. كان باخ، بيتهوفن، Liszt، Paganini، Rachmaninov وآخرون كذلك. شومان (١٨١٠ ـ ١٨٥٦) بالغ في تمارينه باتجاه ذلك، حتى أتلف أصابعه. ولأن الأقدار كتبت عليه أن يكون رمزا لكل الحركة الرومانتيكية في القرن التاسع عشر، فقد أكملت عدّته بمرض الكآبة، ثم محاولة الانتحار، ثم الجنون والموت المبكر. هذا بالإضافة إلى تجربة حبّ أحاطت كل سيرته بالمباهج المصوتة.

ولكن هؤلاء من صنف الفيرتيوزو المؤلف. هناك من ملك المهارة في العزف وحده، فهو فيرتيوزو الأداء والتقنية وحدهما. وصفة أخرى أكثر أهمية، هي القدرة على تفسير العمل الموسيقي من وجهة نظر العازف، ومحاولة إعادة خلقه. هؤلاء عملةٌ نادرة أيضاً. في عصرنا الحديث عرفنا عددا منهم، لكن الكَندي Glenn Gould (١٩٣٢- ١٩٨٢) كان الأكثر استثارة. فقد بلغت مهارته وخصوصيته في تفسير العمل حداً بدا لكثيرين شديد الغرابة.

قطع غولد علاقته بالعزف للجمهور منذ ١٩٦٤، واقتصر على العزف في الاستوديو وحده، يختلي فيه بنفسه مع آلته الوحيدة، ومع

حريته في التأويل والتفسير لكل نوتة على الورق. لقد اكتشف في الخصوصية وفي العزلة وفي الأمان "أمان الرحم" - على حد تعبيره - الذي يحققه الاستوديو، مجالاً رحباً للتعبير المباشر والشخصي. هذا الميل سايكولوجي دون شك، ويكشف عن حساسية شاذة. فإن أحداً لم يعزف باخ بالطريقة الغرائبية التي عزفه بها غولد. ولذلك تبدو أعمال باخ بين يديه خارج مدار باخ المألوف. إن غرائبية غولد الشخصية، من ارتداء معطف في الصيف، والاصرار على مقعد البيانو المهترئ الخاص به، وهمهمته المسموعة المصاحبة للتسجيل، إنما تنعكس على عزفه الذي لا يقل غرائبية. إن رؤيته وهو في غمرة العزف متعة بحد ذاتها، ولذلك أطمع لكل محب للموسيقى بأن يطلع على عزف غولد الشهير لـ Goldberg Variations، التي وضعها باخ وهو في ذروة نضجه. يطلع عليها مسموعة ومرئية في إصدار Sony الجديد على اسطوانة DVD.

إن أي لقطة من فوق على العازف، وأصابعه، ومفاتيح البيانو، لتشعرك بأن هناك أكثر من يدين مشاركتين، وأكثر من عشرة أصابع. حتى الهمهمة لتبدو طيفاً يُطل من عالم ما ورائي، شأن "التنويعات" ذاتها.

Wilhelm Kempff (١٨٩٥- ١٩٩١) الألماني، فورتيوزو بارز أيضا، وإنساني النزعة، يعزف بدفء وغنائية، وهو يستل كلَّ طاقة لحنية من مفاتيح البيانو، وكل لون. بدأ الكشف عن مهارته منذ التاسعة، ومع السنوات اتّسعَ حقلُ عزفه لكلّ أعمال البيانو، مهما اختلفت أساليب المؤلفين. ذات يوم، وهو في الخامسة والثمانين، كان يعزف لدائرة صغيرة من أصدقائه، توقف فجأة، وأغلق البيانو قائلا بصوت هادئ: "سعيت

طوال حياتي لأن املأ قلوب الناس بالحب والمباهج عبر موسيقاي. إنني متعب الآن ولن أقدر على ذلك." وانصرف بيسر لحديقة البيت ولتأمل النجوم، في إقامته الإيطالية.

انصرف كيمبف لأكثر من عقد إلى تأمل واختبار أعمال شومان على البيانو، فلدى الأخير ما لدى الأول من خواص الرومانتيكي، الذاتي الفائق المهارة، وخواص التعبيري الذي ينبش عما وراء السطح اللحني الظاهر. درس مخطوطاته الموسيقية وخلفياتها الروحية والثقافية. ولقد عرفنا الروحية منها، أما الثقافية فقد كان شومان من الموسيقيين القلائل الذين ارتبطوا بالحياة الأدبية والفكرية لعصره، حتى كان ناقدا موسيقيا مرموقا. ولقد أصدر مجلة معروفة في هذا الشأن، ولم يكن كيمبف أقل اهتماماً بالأدب منه.

ولكن العازف المعاصر لم يسجل كلَّ أعمال شومان. كان يعتقد أن سنواته الملتبسة الأخيرة أضعفت صفاء روحه، ولذلك انصرف لأعماله المبكرة الأكثر نضجا، فسجل منها ١٤ عملاً، أعادت شركة Deutsche Grammophon إصدارها في أربع اسطوانات. إن في هذه الأعمال المبكرة لمسة حب لا تخفى على من يعرف سنوات حب شومان لكلارا، التي أصبحت زوجته. كما أن فيها من ملامح السيرة الذاتية الكثير، خاصة "الفانتازيا" و"مشاهد غاب" و"مشاهد من الطفولة".

في مرحلة شومان كان هناك فيرتيوزو كبير يُدعى ALKAN (١٨١٣-١٨٨٨)، برع منذ السادسة. لم نعرف له اليوم إلا عملين، الأول "السوناتا الكبيرة" و"سيمفونية على البيانو المنفرد"، وبضعة أعمال قصيرة. هاجمه شومان حين أصدر عمله الثاني لغرائبيته. وردود

الأفعال التي تشبه شومان دفعت حساسية ألكان الملتبسة إلى العزلة والنسيان.

إن الاستماع الى سميفونيته على البيانو، وقد صدرت عن دار Hyperion في حركاتها الأربع، يجعلنا نقدر الفزع الذي ألم بموسيقي مثل شومان الكلاسيكي النزعة. على أن فرانس ليست، الأكثر طليعية وتجريبية، كان احتفائيا بقوى ألكان التعبيرية.

بناء سيمفوني على آلة البيانو! هذا يعني انك تتابع في كل نوتة صوتاً أوركستراليا، تشترك فيه أكثر من عشرة مفاتيح للبيانو. ومن هنا تتأتى صعوبة عزف هذا العمل.

٦/٧/٢٠٠٠

أداجيو

إلى كامل شياع

أداجيو Adagio مصطلح موسيقي من جذر إيطالي agio التي تعني الراحة واليُسر. ويُطلق على الحركة البطيئة في العمل الموسيقي. أبطأ من Andante، وأسرعُ من Argo. ولكنه صفةُ كلِّ حركةٍ بطيئة على الأغلب.

في الساعات التي يعجز فيها العقلُ المفكر عن الإجابات أمام الأسئلة المحيرة، يُسلمُ القيادَ إلى القلب المفكر. وهذا، في حضرة ملاذه الموسيقية، يُسلمُ النفسَ إلى حيثُ حركةِ الأداجيو. لأن هذه الحركة، دون حركات العمل الموسيقي، وحدها التي تأخذ بيد المستمع إلى العزلة، حيثُ

العزلةُ ماءُ غديرْ
يتأملُ فيها النرجسُ فتنَتَه وزوالَ شبابه.
كما تأخذُ المستمعَ إلى حضرة الموت المهيبة، حيثُ:
الموتُ مُناجاةٌ للجسدِ تُهدهدُه
وتُهوّنُ من أتعابه.

كنتُ حين أسمع عملاً موسيقياً جديداً، أو أعاودُ سماعَ آخر قديم، عادةً ما أرجع لأصغي مرة أو مراتٍ للحركة البطيئة. هناك يبدو لي

المؤلف الموسيقي أكثر رأفةً بي، وأكثر تواضعاً معي، وأكثر طواعية للحوار الداخلي. موسيقي كالفرنسي فوريه الحميمي في كل الحركات، قد لا يُحوجني إلى ذلك. ولكن بيتهوفن المحتدم أبداً، المرتاب دون علةٍ، التواق إلى الأعالي، ينحدر إلى الحركة البطيئة كمن ينحدر إلى عالم سُفلي. إلا في مرحلته الأخيرة التي انقطع فيها عن الدنيا، وطلّقها ثلاثاً. حيث صارت الحركات جميعاً لا تتهاون بشأن الانتساب إلى بُحران الزمان الذي تنعدم فيه الحركة. زمان الموتى أو الخالدين. وهلْ من فرق؟

وكذلك موتسارت، الذي لا يتنازل عن حيوية الفتى المراهق فيه. فهو حين يدخل الأداجيو يدخله لائذاً لواذ ذي الحاجة، مثلي، فلا يبخلُ كلٌّ منا بالدموع. وشوبرت الوديعُ، الغنائيُّ، المُحتضنُ، المتأهبُ على حافة التراجيديا، حتى في أخف مداعباتِه. ينتقلُ من أغنية طربٍ إلى أغنية أسى كمن يهجرُ ظلَّ صفصافةٍ لآخر.

واضحٌ أن الموسيقيين يجدون في حركة الأداجيو فرصةَ التعبير عن أكثر أفكارهم ومشاعرهم عمقاً وعذوبة. يحدث الأمر للمستمع ذي الدربة على المستوى ذاته. حين أتأمل قوةَ الحياة وغناها في تحليقِ طائر، أو عناق فتى لفتاة في مُفترق طرق. أجد في الحركة السريعة ما يكفيني. الحركة التي تبدأ بها السمفونيات، الكونشيرتات أو الرباعيات، وتنتهي. حتى في مشاعر الموت، والفقدان، والرحيل، تجد حاجتك في الحركة السريعة التي تبدو مثل طائر غريب على طرف رُدنك. لأن في موت الصديقِ المُقرّب شيءٌ غير الفقدان. شيءٌ يعمقُ الحوار المُفتقَدَ بينكما. هلْ أدلّك على الحركة الأخيرة في ثالثةِ بيتهوفن؟ حيثُ تنتشلك

مـخالبُ طائر التـوق، وتحلق بك بعـيداً عن مُعـتـرك السـوق والبـائعين والمشـترين. تماماً كما حلّقَ بك "جوادُ الحلم الأشهب" الذي وفّره السـيـاب ذات يوم؟

إن حركة الأداجيـو لا أسـمعها رغبةً بملاذ آمن فقط. أحيـاناً كثيـرة ألجأ إليها كمصدر استثارة لتُعيد توازن الإنسان الحيّ بي. تعيدُه عبر إلقاءِ مزيد من الضوء على تلك الأركان المُعتمة من الروح. تُعيدُه عبر مغامرة الاستكشاف الخطيرة للعالم الداخلي. أفعل ذلك دائماً حين أُنزلُ سيمفونيات غوستاف مالر من الرفوف. ولقد فعلها المخرج الإيطالي البارع فيسكونتي في مطلع فيلمه "موت في البندقية". أُنزلها وأُبحر.

إذا كان أداجيو الإيطالي Albinoni الأشهر يحتل دقائق عشرة من الزمان، فإن لباخ بهوَ أداجيو أكثر رحابة. لأن كل عمل موسيقي وضعه باخ هو ابتهال وتهليل لعظمة الخالق.

في حين كرّس بيتهوفن موسيقاه كصوت منفردٍ لروحه: "ما بقلبي يجب أن يخرجَ، وما عليَّ إلا أن أدونّه."

ولكن حركة أداجيو سلوانٌ أيضاً. في كل أبعادها الموزعة على تنوّعِ أولئك الذين أشرتُ إليـهم. تبـدو بهـا التنهـدات، والدمـوع، والتـأمل، والبـحث، والابتـهال عناصرَ تكوينٍ واحدٍ متكاملِ الأداء. أضعـها الآن أمامي. أغرقُ فيها، واحداً إثرَ آخر. وفي بحران ذلك الغرق يتيسرُ لي الحديث العميق مع صديقي الراحل.

* اسطوانات سي دي خمس أصدرتها دار Warner

٢٠٠٨/٩/٥



ثلاثية دانتي الموسيقية

الموسيقى عادة ما تبدو فنا مجردا، خالصا لذاته. إنها لا تتحول إلى مجرد وسيلة للمعاني أو للحكاية وللعواطف خارجها، كما نرى الأمر يحدث مع الكلمات، وبصورة واضحة. فالكلمات إذ تتدفق لا تكاد تُلفت نظر قارئها إليها، بفعل متابعته للمعاني أو الأحداث التي تدل عليها.

ولكن الموسيقى ترتبط بعلاقة حميمة مع الأدب في أحيان كثيرة. تصبح غير مكتفية بذاتها، بل دالة على معاني خارجها. يحدث هذا حين يلجأ المؤلف الموسيقي إلى استيحاء عمل أدبي، شعرا أو نثرا. ولكن هل تصبح الموسيقى حينها أشبه بموسيقى تصويرية، كتلك التي نعرفها في السينما؟ بالتأكيد لا. لأنك لا يمكن أن تغفل تدفقها وأنت تتابع المعاني والمشاعر التي تدل عليها. إن تدفقها كإيقاع ولحن وهارموني هو الذي يطربك بالدرجة الأولى. حتى لتستطيع أن تتنازل عن حكاية شهرزاد برمتها، وأنت تصغي إلى سيمفونية "شهرزاد" الشهيرة للروسي كورساكوف.

بين يديّ عمل موسيقي جديد لمؤلف جديد، لا أحسب أنه مألوف عند محبي الموسيقى، هو الأمريكي Charles Wuorinen (مواليد ١٩٣٨)، وعمله "ثلاثية دانتي" بمادتها الأدبية الواضحة.

كل جزء من هذا العمل الموسيقي يلاحق مرحلة من مراحل الكوميديا الثلاث: الجحيم، المَطْهَر، والفردوس. وكما تستأثر بك مواقف ومشاهد وشخوص في الكوميديا، كذلك استأثرت بالمؤلف الموسيقي الذي عُني بالتوقف عند التفاصيل، وبخلق المناخ الموسيقي، بدل رغبة أن يعكس مسلسل حكاية دانتي. وواضح أن هذا كان هدف دانتي أيضا. فبعد أكثر من ٧٠٠ سنة مازالت هذه الملحمة تعبيرا شعريا للفكر المسيحي، وخليطا حرا من الأساطير الكلاسيكية والأدب، والتاريخ. والنص الشعري ذاته مازال يعكس هذا التعايش المذهل بين الصرامة الفلسفية والتقنية الشعرية. تحسها حتى عبر الترجمة العربية الرائعة التي بدأها حسن عثمان في الخمسينات، المُشبعة بالهوامش.

الموسيقي وورينين كثير الولع هو الآخر بمقاربة الموسيقى بالفكر والأدب. عمله هذا وضعه للباليه في أجزاء ثلاثة. الجزء الأول سماه "مهمة فيرجيل"، اقتصر العزف فيه على آلتي بيانو بالغتيْ الهيمنة في منح المناخ التعتيمي المطلوب، بدءا من أول الحكاية: هربُ دانتي من الحيوانات الكاسرة الثلاثة، في غمرة ضياعه في الغاب المظلم، قبل لقائه بشاعره اللاتيني الكبير فيرجِل، مرورا بحكاية "اللمبو"، مقر هؤلاء العظام الذين ماتوا قبل مجيء المسيحية، ثم الحكاية المركزية عن قبلة العاشقيْن فرانشيسكا وباولو، التي أدت إلى مقتلهما. وهي حكاية كم استُلهِمت في لوحات فنية، وفي أعمال موسيقية! وانتهاء بمواجهة إبليس: "قال أستاذي: إن ألوية ملك الجحيم تتقدم نحونا، فانظر إلى الأمام إذا كنتَ تتبيَّنه/وكما إذا انتشر ضباب كثيف، أو حينما يخيّم الليل على نصف كرتنا، فتبدو على البعد طاحونة تديرها الرياح".

القسم الثاني من الثلاثية الموسيقية يتسع لستة عازفين منوعين بين البيانو، الوتريات، والهوائيات. ولكنه يقتصر من النص الشعري على الأنشودة التاسعة والعشرين من الفردوس الأرضي: "أنشودة الكنيسة الظافرة"، كما يُفضّل حسن عثمان العنوان، وعلى ما تلاها بقليل. هنا يبدو دانتي في آخر مراحله من المَطْهَر، حين يغتسل من كل ذلك، وحين يلتقي باتريشيا أخيرا، لتريه فمها فقط، وتأخذ بيده إلى الفردوس.

القسم الثالث "نهر الضوء"، يراه المؤلف "تأمليا في الهيئات الكونية التي رسمها دانتي وفي جانبها الأرضي المتعيِّن في البراعة الشعرية، واستجابة روحية لها". تشترك في هذا القسم الموسيقي ثلاث عشرة آلة، ولا يعتمد المؤلف على متابعة مشاهد وأحداث كما قلت، بل على تأمل متواصل ينتهي رائعا بانتهاء رحيل دانتي، حتى يصل مشارف إشباع الرغبة.

هذا العمل صدر عن دار Naxos. ولو أن واحدا من القراء دفعه الحماس لفتح موقع Naxos في الانترنت، ليجد هذا العمل بين الإصدارات المتأخرة، فهو حسبي. أما أن يشترك في الموقع بمبلغ زهيد هو ١٩ دولاراً سنويا، ليصغي بحرية إليه، وإلى آلاف الأعمال الموسيقية الأخرى، فغبطة لا عهد لي بها.

(٢٠٠٨/٢/٧)

جريمة قتل في الكاتدرائية

في أواخر الستينيات شاهدت في بغداد فيلم "بيكيت" للمخرج البريطاني بيتر غلينفيل، عن مسرحية شهيرة للفرنسي جان آنوي. كان الممثلان بيتر أوتول وريتشارد بيرتن مذهلين في أداء دوري البطلين التراجيديين: الملك هنري الثاني ورئيس مستشاريه المقرّب بيكيت.

في لندن قرأت مسرحية تي.أس. إليوت الشعرية "جريمة قتل في الكاتدرائية". وكنت على معرفة عابرة بقصيدة تينيسون قبله حول الحدث التراجيدي ذاته. ثم ها أنا أقع على إصدار جديد مصور DVD من (Decca) لأوبرا الإيطالي Pizzetti (1880-1968)، التي وضعها على نص اليوت عام ١٩٥٨ .

كمْ بدا الحدث التراجيدي يرتقي بي، عبر المحاولات الثلاث، سلّمَ الفنون: سينما، شعر درامي، ثم أوبرا. وكأن الأخيرة استجابة لدعوى فاغنر، الذي أراد من الأوبرا أن تتسع لكلّ الفنون.

الحدث الذي أعتمدَته الفنونُ الثلاثة تاريخيّ. جرى في إنكلترا مطلع القرن الثاني عشر.

كانت علاقة الملك الشاب هنري الثاني بالمقرّب توماس بيكيت صداقةَ مغامرةٍ وملذات. جعله أرفع مستشاريه في الحكم، وحين توفي

أرفعُ أساقفة إنكلترا عيّنه رئيساً للأساقفة بعده، طمعاً في أن تصبح الكنيسة طوعَ بنانه. ولكن الأخير ما أن ارتدى ثياب الكهنوت حتى تلبّسته هالةُ المسؤول الكهنوتي المقدسة. فوجد نفسه في معارضة متقاطعة مع كل رغائب الملك وطموحاته. حاول الملكُ سبلَ الإقناع أول الأمر، ثم اضطر إلى التهديد والوعيد. وبيكيت لا يلين.

بعد منفاه الفرنسي عاد بيكيت إلى مكانه في كانتيربري. عاد وهو يعرف بيقين أنه عائدٌ لحتفه. يقترب إلى شهادته بخطى حازمة. وبعد مشهد رموز الإغواء الأربعة، يقبل الفرسان الأربعة بسيوفهم المُشرعة ليقتسموا جريمة قتله. بعدها يقضي الملك هنري الثاني بقية حياته في جلد الذات ندامةً.

لحظة دراما حقيقية لم تفت أليوت، وهو في أوج مأزقه الروحي وسط مرحلة حضارية وهنت فيها الروح، وأوج مأزقه العقلي في مفترق طريقي الشك واليقين. ولذلك استجاب سريعاً لدعوة مهرجان كنتيربري عام ١٩٣٥، في الكتابة عن أرفع شهيد في تاريخها. لقد وجد في الحدث رائحة الدراما اليونانية، وتمثّل الكورسَ رقيباً. ثم وجد فيه حياة تاريخية لرجل حقيقي. إلى جانب هذا السعي الإرادي للشهادة، تماماً كما استشهد المسيحُ طوعاً. لقد كشف أليوت عن رغبة شخصية عميقة للاستسلام لإرادة الله. ووجد في هذا الاستسلام خلاصاً.

في شعر أليوت نجد هذه الرحلة المضنية واضحة، بدءاً من قصيدة "الرجال الجوف"، مروراً بقصيدة "أربعاء الرماد"، وانتهاءً بـ "الرباعيات الأربع".

في إيطاليا كان الموسيقي بيزيتّي موزعاً بين هاجس ديني عميق في

تأليفه الأوبرالي، وبين الميل إلى مذهب المتعة في موسيقاه الأخرى. ولذا وجد في نص أليوت الدرامي مادة جاهزة لموسيقاه.

كان بيزيتّي مؤلفاً ومعلماً. تنقل في معاهد بارما، فلورنسا، ميلان، وروما. وبالرغم من أنه بدأ طليعياً مع تيارات الموسيقى التجريبية، إلا أنه سرعان ما عاد إلى مجرى تيار الموروث الأعمق. ولقد وجد صوته سليماً تماماً في معالجته هذه للمأزق الروحي.

الرائع في هذه الأوبرا أن بيزيتي استخدم نص أليوت كاملاً. ولذا كانت متعةُ الإصغاء مزدوجة. أنت تقرأ شعراً ناضجاً. تتابع موضوعاً غاية في العمق. تحلّق مع موسيقى محتدمة بفعلِ كثافة المأزق الروحي. ومن يخلو من ظلال مأزق روحي؟ تنعمُ بصوت واحدٍ من أبرز الأصوات الخفيضة (باص)، هو الإيطالي رايموندي. ثم تسمع وترى العرض وقد قُدم داخل أبهاء كاتدرائية حقيقية.

عادة ما تُقدم الأوبرات في حلّة نص شعري. ولكنها لا تتطلب نصاً رفيع المستوى وجدياً دائماً. حين جاء الألماني فاغنر فرض ضرورةَ النص الشعري الجدي والعميق، وصار عُرفاً.

ولقد استلم التعبيريون منه هذه الرسالة، بعد مرحلته الرومانتيكية، وأدخلوها عنصراً حاسماً في عصرنا الحديث.

(٢٠٠٨/٣/٢٧)

عتمة المبدعين

صباح هذا اليوم أخرجتُ أعمال Don Carlo Gesualdo الموسيقية من رفوف مكتبتي، وهيأتها للسماع. وهي قليلة، معدودة في مجملها، على كل حال.

موسيقى تنتسب للمرحلة المبكرة. فقد عاش جيزوالدو بين عامي ١٥٦١-١٦١٣. والموسيقى المبكرة عادة ما تقتصر على الحناجر البشرية في الأداء. وعادة ما تكون وليدة أقبية الكنيسة، ونتاج الهاجس الديني. ولكن هذا الرحم لن يمنع الموسيقى التي تخرج منه أن تُعبِّر عن مشاعر جد شخصية لمؤلفها. والذي جعلني أستعيد جيزوالدو دافع المقارنة مع رسام ينتسب للمرحلة ذاتها، في تفردهما الرفيع في قوة التعبير عن هذه المشاعر الخاصة جدا، والشخصية جدا.

كان كارلو جيزوالدو أميراً في مدينة فينوزا الإيطالية. في ١٥٩٠، وبفعل وشاية غيرة، اكتشف علاقة سرية بين زوجته وأحد الدوقات الشبان، فقتلهما معاً. واحتمى فترة في واحد من قصوره. وبالرغم من أنه لم يتعرض لمطاردة قانون، إلا أنه ظل طوال حياته مُعرَّضا لمطاردة من داخله. مطاردة الإحساس بالخطيئة والذنب. وألزم نفسه بأن يخضع للجَلد اليومي على يد شبان أقوياء انتخبهم لهذه المهمة. والغريب أن جيزوالدو

لم يصبح موسيقيًا منتِجا إلا بعد جريمته، ومطاردته من قِبل مشاعر الخطيئة. ولذا تعبأت موسيقاه بخصائص غريبة على الموسيقى في زمنه. وأصبحت لدى مكتشفيه، والمعجبين به في عصرنا الحديث، خصائص طليعية جديدة، وضعتْ اسمه في مصاف رواد "التعبيرية".

موسيقاه الكورالية واضحة الميل إلى الإفلات من مجرى الانسجام، الذي يتمتع به أسلوب البوليفوني (تعدد الخيوط اللحنية). وتُفضّل أن ترتبك داخل النشازات، متعارضة لا متتابعة. وتحيطها عتمة كالشَّرَكْ. عتمة تتوحد فيها الرغبة الحسية بهاجس الموت. أمر يليق بحلم لا يبدو الضوء فيه إلا عتمة مرئية. والعواطف البشرية كالحلم، من حيث شبكة تعقيدها. خاصة العواطف الغامضة إزاء الكليات. موسيقى جيزوالدو تمنحني فرصة كهذه للذهاب بعيدا داخل شبكة العتمة، التي تعتمل داخل الكائن الإنساني.

ولأن هناك أكثر من رابط بين حياة جيزوالدو والرسام Caravaggio (1571-1910)، وبين موسيقى الأول ولوحات الثاني، أجدني لم أتوان عن العودة إلى المكتبة، ولكن إلى رفوف الكتب هذه المرة، لألتقط كتابا بلوحات الإيطالي كارافاجيو. ففي كليهما حدة طبع، ورائحة جريمة، وملاحقة مشاعر ذنب تضفي ضربا من العتمة لا يفقه كنهها إلا هذا الطراز النادر من الفنانين.

كان كارافاجيو مُجايلا لجيزوالدوا، ولكنه لم يكن ينتسب، شأن جيزوالدو، إلى الطبقة الأرستقراطية. بل على الطرف النقيض تماما. فقد كان سيء الطبع، سيء التربية، منحرفا، لا مستقر لروحه. أقام في روما في عمر الواحد والعشرين، بهمّة رسام ناضج، مُولَه بمشاهد الحياة

اليومية المحيطة في الشوارع والخمّارات. وإذا رجع إلى الأساطير فبطله "باخوس"، إله الخمر والمتعة، يرسمه على مثال أحد صبيانه مع أظافر متسخة. وحين تتسع شهرته تنهال عليه التكليفات من الطبقة المتمكنة، فيبدأ، إلى جانب استلهام الحياة الدنيوية، رسم المشاهد الدينية، بقياسات كبيرة الحجم. ولكن انعكاسات العنف والمشاكسة الداخليين وجدت مرتعا خصبا في هذه اللوحات الدينية. فنجد في لوحة "العذراء الميتة" قدمين للعذراء، عاريتين موحلتين. ويروى أنه رسمها على موديل لامرأة شارع. وكذلك لوحات قطْع الرأس المستوحاة من قصص التوراة.

كان كارافاجيو يحمل سيفا غير مرخص به حيث يذهب، ليخلّف أثرا من مخاصمة لا تخلو من خطورة. في عام ١٦٠٥ اعتُقل وحُبس. وفي العام التالي، أي بعد ١٤ عاما من جريمة الموسيقي جيزوالدو، ارتكب كارافاجيو جريمة قتل لأحد خصومه، هرب على أثرها إلى نابولي، ثم إلى مالطا وحُبس هناك. هرب من السجن إلى سيسلي. وكان في كل مراحل الهرب هذه غزير الإنتاج في رسم مآثره الفنية الخالدة. وفي منتصف رحلة العودة إلى روما قُبض عليه اشتباها، ووضع في السجن. وبعد أيام من إطلاق سراحه توفي محموما.

في لوحته تبدو العتمة هي التي تتنفس وتتفشى على المشهد، تماما كتنفس وتفشي الضوء في لوحة رامبرانت. وحين كنت أصغي لموسيقى جيزوالدو كنت أتأمل العتمة ذاتها وهي تتفشى عبر الأصوات. وهل أجمل من الغرق في بحران عتمة المبدعين؟

(٢٠٠٨/١/٣)

قبلة فرانتشيسكا الدامية

"ليس من ألم أشدَ من تذكّر العهدِ السعيد وقتَ البؤس". الجملةُ الغنائية الأولى التي ينطق بها العاشقان فرانتشسكا وباولو، الخالدان داخل دوامة رياح الجحيم، في أوبرا "فرانسيسكا دا ريميني للروسي Rachmaninov (1873-1943). على أن دانتي، الذي جعلهما خالدين في الجحيم، هو الذي جعلهما خالدين أيضاً في عالم الأدب والفن والموسيقى.

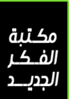
في النشيد الخامس من "الجحيم"، أول ثلاثية "الكوميديا الإلهية"، يرد المقطع التالي، نقلاً عن ترجمة حسن عثمان (دار المعارف، القاهرة):

ثم اتجهتُ إليهما، وتكلمتُ، وبدأتُ: 'يا فرانتشيسكا إن عذابك يستقطر مني الدمعَ حزناً وخشوعا.

ولكن أخبريني: في وقت التنهدات العذبة، كيفَ وبأي دليلٍ أتاحَ لكما الحب، أن تتعرفا على رغباتكما التي يحوطها الشك؟.

أجابتني: 'ليس من ألم أشد، من تذكّر العهدِ السعيد وقتَ البؤس، وهذا ما يعرفه أستاذك.

ولكن إذا كانت لحدوكَ رغبةٌ عميقة، في أن تعرفَ أصلَ حبنا، فسأفعل كمن يبكي ويتكلم.



كنا ذات يوم نقرأ للمتعة، عن لانتشلوتّو، وكيف تيّمه الحبُّ: وكنا وحيدين، لا يخامرنا شك. وجعلت تلك العلاقة عيوننا تتلاقى عدة مرات، وأشحبت لونَ وجهينا، ولكن أمراً واحداً كان ذلك الذي غلبنا.

حينما قرأنا أن البسمة المرتقبة، قد قبّلها مثل ذلك العاشق، طبع هنا ـ الذي لن ينفصلَ عني أبداً ـ

طبع على ثغري قبلةً، وهو يرتجف كلّه. كان الكتابُ وكاتبه هما جاليوتّو: ولم نقرأ فيه ذلك اليوم مزيداً.

وبينما كانت إحدى الروحين تنطق بهذه الكلمات، بكت الأخرى بمرارة، حتى تهالكتُ من الأسى كأني أموت. وهويتُ كما يهوي جسمٌ ميتٌ.

(عن ترجمة حسن عثمان ، دار المعارف)

فرانتشيسكا روت المشهد الأخير من حكايتها. كان دانتي معاصرهما في فلورنسا القرن الثالث عشر. وقد عرف زواج فرانتشيسكا السياسي من مالاتيستا الشائه. وعرف أن لهذا الأخير أخاً شاباً اسمه باولو، تعلق بالزوجة الجديدة الشابة، وتعلّقت به. وأن مالاتيستا قتلهما معاً كما قتل عطيل ديزدمونة. دانتي، في أبيات معدودات، ومشهد مختزل رمى العاشقين في رحابة الخلود. تماماً كما فعلت كتب الحكايات الأثيرة، مثل الإلياذة، الأوديسة، التوراة، ألف ليلة وليلة..

ولكن من هم مرايا هذا الخلود غير أولئك الشعراء، الموسيقيين، الرسامين، ممن ثمرأت تلك الحكايات في نتاجهم الإبداعي! نحن ننعم بما لا يُحصى من أعمال الشعر الدرامي أو الحكائي، ومن الأعمال الموسيقية والأوبرالية، والأعمال التشكيلية والسينمائية، هذه الأيام بفضل عنصر

الاستلهام من مصادر التراث. على أن هذه الفاعلية ظلت في دائرة الثقافة الغربية، للأسف.

كنت أصغي لأوبرا رخمانينوف ، في إصدار جديد، عن فرانتشيسكا. وضعها عام ١٨٩٧، بعد أن استعان بـ موديست شقيق الموسيقي الشهير تشايكوفسكي، لكتابة النص الحكائي الشعري. والمعروف أن الحكاية سبق أنْ أقتُرحت على تشايكوفسكي ، ولكنه فضل أن يؤلف لها عملاً ينتسب إلى نوع "القصيدة السيمفونية" الأوركسترالية (١٨٧٦). سارعت ، كالعادة، إلى رفوف مكتبتي الموسيقية لاستعادة عواطف تشايكوفسكي الحارة، حيث تتابع موسيقاه الأفقَ الجحيميَّ الداكنَ في المفتتح، ثم العاصف، ثم الرومانتيكي الهادئ حين تبدأ فرانتشيسكا رواية حكايتها، ثم العودة العاصفةَ التي تغمر العاشقين في تيارات العتمة. ولكن مناخ العتمة الجحيمية أكثر دكنة في موسيقى رخمانينوف. لأنه انتفع بفاغنر، لا في الموسيقى وحدها، بل بتلك النزعة التي توحد ذروة الحب والرغبة بالموت والتلاشي.

على أني أحتفظ في مكتبتي أيضاً بتسجيل يعود إلى الأربعينيات، وقد حدث أن نُقل إلى أسطوانة LPفي السبعينيات، لأوبرا رائدة لا تقل قيمة عن عملي تشايكوفسكي ورخمانينوف.

إنها للإيطالي Zandonai (1883-1944)، التي أصبحت أكثر شهرة، على حساب أعماله الموسيقية الأخرى.

زاندوناي هذا اعتمد مسرحية شعرية لم تتحدث عن مشهد الجحيم، بل رجعت إلى حكاية فرانتشيسكا وزواجها القسري وحبها لباولو ثم مقتلهما. لقد وسع لي زاندوناي المشهد الدرامي، لا بفعل توسع الحدث الأرضي فقط، بل بفعل الأفق المشخن بالعواطف في موسيقاه. كانت

موسيقى الأوبرا متواصلة أوركستراليا وغناءً. ما من أغنية (آريا) منفردة بل لحن حسي بَوْحي متواصل، بين الشخوص الرئيسية والكورس والأوركسترا. إن دقائق لقاء فرانتشيسكا وباولو لأول مرة، واشتعال قدْحة الحب بينهما، في الوقت الذي تُساق فيه للزواج من أخيه الشائه، لا تُنسى. آلة التشلو الشجية ذات اللمسة الشبقية تنفرد بك في لحن مديد. ثم ذلك اللقاء الثنائي على امتداد الفصل الثالث بين العاشقين لا يعلو عليه إلا لقاء ترستان وإيزولدا في أوبرا فاغنر الشهيرة.

التسجيلُ الأسطواني معبّأ بدويّ القِدم، بحيث يضفي على التأثير بعداً إضافياً.

عرفت أن هناك فيلماً سينمانياً عن حكاية فرانتشيسكا أنتج عام ١٩٥٣ للمخرج ماتارازّو، لم أره. ولكن عوّضتُ عن ذلك بتأمل لوحات الرسامين الذين استعادوا الحكاية بالتشكيل واللون. لعل منحوتة الفرنسي رودان "القبلة" (قبلة فرانتشيسكا وباولو) أكثر الأعمال شهرة، ولا تقل عنها لوحة الفرنسي آنغر: فرانتشيسكا بالثوب الأحمر وقد ارتخت لقبلة باولو، فسقطت من يمينها الكأس. من وراء الستارة يبين شخص مالاتيستا بسيف الجريمة. في لوحة آري شوفر يبدو العاشقان في دوامة الجحيم أمام مرأى دانتي ودليله فيرجل. في حين تنفرد عاصفة اللعنة الجحيمية في لوحة الشاعر بليك. عشرات اللوحات تُنوّعُ على حكاية الحب الدامية، في الدنيا والآخرة. إذا لم تكن تملك من الكتب الفنية ما يكفي لتأمل بعض من هذه اللوحات فالانترنيت أكرم من الكتاب هذه الأيام. ولك أن تنقش اسم Francesca da Rimini لتحصل على معرض رائع لعشرات اللوحات من مختلف العصور.

(٢٠٠٧/٧/٨)

مع "سارود" أمجد علي خان

من مهرجان لندن الموسيقي انتخبتُ أمسيةً موسيقية استثنائية. فالقاعةُ المُنتخبة في قصر مانسيون في قلب لندن تحفةٌ فنية بالنوافذ المزجّجة بالرسوم، والمنحوتات اليونانية الطابع، تحيط الحضور من كل جانب. ثم إن العرضَ الموسيقيَّ خلطةٌ مغرية من الموسيقى الكلاسيكية الغربية، والموسيقى الكلاسيكية الهندية. والأهم من كل هذا أن نجمَ الفاعلية الموسيقية هو عازف "السارود" أمجد علي خان، الذي سيقدم فيها عملاً جديداً من تأليفه تحت عنوان "ساماغان".

أكثر من عنصر مغر لقضاء ساعتين من الزمان نافعتين. فأنا مفتون بالموسيقى الكلاسيكية الهندية منذ سنين، افتتاني بالموسيقى الكلاسيكية الغربية. أتتبعُ خطاهما متأملاً وكاتباً. وبرنامج الأمسية يتضمن الكونشيرتو الثالث من تحفة باخ "براندنبيرغ"، وواحداً من كونشيرتات التشلو لفيفالدي. يتوسطهما عزف أمجد خان لـ "راج" Raga قديم. وبعد الاستراحة ينفرد الموسيقي الهندي بتقديم عمله الجديد، بصحبة الأوركسترا الاسكتلندية تحت قيادة ديفيد مارفي.

اختيار العملين الغربيين كان مقصوداً، لتسليط الضوء على العنصر المشترك بين موسيقى العالمين المتعارضين: وهو عنصر الارتجال، أو

التوفيق بين عنصري الإبداع الارتجالي التلقائي والبنائي المدروس. فعملا باخ وفيفالدي يتمتعان، في أجزاء منهما بحرية الارتجال هذه، تُترك للعازف، تماماً كما تتمتع الموسيقى الهندية، حيث يُشكل الارتجال عنصراً أساساً في معمار "الراج".

أمجد علي خان (مواليد ١٩٤٥) أبرز عازف على آلة السارود Sarood، بل يشكل السارود إرثاً مُحتكراً لعائلته، تتوارثه أباً عن جد. وهو يمثل الجيل السادس من العائلة التي ترجع جذورها إلى أفغانستان، حيثُ جاء جده الثالث محمد هاشمي خان بهذه الآلة، وكانت تُسمى رباباً.

الآلة سارود (وتعني في الفارسية اللحن أو الغناء) بعد أنْ كانتْ تعتمدُ ضربات الوتر المتقطّعة Staccato، صارتْ تعتمدُ اللحنَ الغنائيَّ الخيطي، المقاربَ للحنِ الحنجرة البشرية، بتأثير رقاقة خشب الساج، التي تُشكل بناءها، وطبقة الجلد التي تغلّفه. وليس مفاجئاً أن تجد العازف، في أي حين، وقد أقحمَ حنجرتَه باللحن المشترك مع الوتر المغني. أمرٌ في غاية الإثارة، في هذه الموسيقى الرفيعة التي ولدت من رحم الهند، مع تأثيرات أفغانية ـ فارسية، تحت رعاية الحضارة الإسلامية السمحة آنذاك.

المُدهش في إسلامية هذه الموسيقى، أن عائلاتها المتوارثة ذات طبيعة إسلامية غاية في الانفتاح والرحابة، حتى لتجد المغني أو العازف يقبل على النص أو الصنف الموسيقيين بدافع روحي واحد، بغض النظر عن انتسابِ هذا النص وهذا الصنف إلى الموروث الديني الإسلامي أو الهندوسي.

العملُ الطويلُ الذي يمتدّ ساعةً من الزمان، والذي قدمه أمجد علي خان في النصف الثاني من الحفلة، كان بعنوان "ساماغان"، وهو مصطلح

ديني هندوسي يعني اجتماع القديسين أو صحبتهم. وهو اجتماعٌ يأمل الناس أن يحدث، ففيه مسرةُ اجتماع شمل العقول النورانية، الحكيمة والرائية. بُني هذا العمل الشرقي ـ الغربي بناء الكونشيرتو، حيث تنفردُ آلةٌ أساسيةٌ واحدة هي السارود (هنا بصحبة آلة الطبلة وعازفها البارع تالولكار) في مواجهة حوار درامي مع الأوركسترا.

واضح أن الأوركسترا هنا، في هذا العمل، لا تصارعُ الآلةَ المنفردة، بل تحاورها حواراً فيه شيءٌ كثيرٌ من الانقياد والمحاكاة، وكأنها تعرف مقدار حميمية هذه الآلة الوترية وضعفها بالتالي، في مقابل القوة الكاسرة للاوركسترا. والطبلة، وهي في الموسيقى الهندية الكلاسيكية آلةٌ لحنية، لا آلة ضبط إيقاع فقط، عادة ما تشكل عونا مؤثراً للسارود. ولكي تثبت هذه الجدارة تُمنح فرصةً تنفردُ فيها بالعزف المُرتجَل.

بين ارتجال "ساماغان" الهندي وارتجال "براندنبيرغ" الغربي شيءٌ من نسب. ولكن هناك نسباً آخر أكثر حضوراً، يتعيّنُ في عنصر التكرار الذي يُشبه دوامةً لحنية دون مُستَقر. فاختيار أعمال من مرحلة الباروك، التي تُعنى كثيراً بهذا العنصر الزخرفي، ملائمٌ تماماً. وملائمٌ أيضاً طقسُ الهيبة الذي يصطنعه الجمهور أمام شعائر العزف الكلاسيكي، غربياً كان أو شرقياً.

٢٠٠٨/٧/١٠

أن بعض الكائنات البشرية تمتلك القدرة على التصرف الطبيعي، كما تتصرف الشجرة والجنين، أي بلا كذب... ومن هؤلاء فوزي كريم. فهو شاعراً لا ينبعج خياله سعياً وراء التأثير المختلَق، وهو ناثراً لا ينمنم أسلوبه ويطرّيه ويتغنى فيه ابتغاء كسب القراء وإغوائهم، هو صادق في تحيته ومشيته وتساؤله وانعدام تساؤله وفي كسله وحماساته، صادق في حبه للشعر والنثر والفكر وصادق في تعلّقه بالموسيقى العميقة هذا التعلّق الذي لا أعرف أنا معرفة شخصية عربيا آخر يجاريه فيه...

نجيب المانع

لكي يلقي فوزي كريم مزيداً من الضوء على مأزقه الروحي يستعين بشواهد واقتباسات وأسئلة غنية من فنانين وفلاسفة، منذ الإغريق حتى كانت، شوبنهاور، ونيتشة. إنه يجد نفسه في وحدة حتى في مدينة مثل لندن، بفعل افتقار المحيط إلى أصدقاء متعاطفين، قادرين على الحوار بالشأن الموسيقي، ويتساءل لم بقي العرب بصورة عامة وراء الشعوب غير الأوربية، مثل اليابان، الصين والهند التي التحقت بالركب الإنساني في إنجاز حصتها من الموسيقى الجدية مع بقائها تنعم بموسيقاها الشعبية والترفيهية!

منير الله ويردي(موسيقي)

ISBN 2-84306-035- X

